

BEATRIZ AGUILERA JURADO

MÚSICA Y LITERATURA
EN DOS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE CALDERÓN:
LA ESTATUA DE PROMETEO Y ECO Y NARCISO

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR EL DR. JOAQUÍN ROSES LOZANO

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA
2006

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	8
I. LA MÚSICA EN EL BARROCO ESPAÑOL.....	26
1. EL BARROCO MUSICAL EN EUROPA.....	27
LAS NUEVAS TÉCNICAS DE LA	
ESCENOGRAFÍA MUSICAL ITALIANA.....	34
2. EL BARROCO MUSICAL ESPAÑOL.....	38
2.1. Organización e instituciones.....	39
2.1.1. Las reales capillas.....	39
2.1.2. La enseñanza musical en la España del Barroco.....	43
2.1.3. La música en la escena barroca española. La participación real en las	
representaciones palaciegas. Madrid y el teatro cortesano de los siglos	
XVII y XVIII.....	45
2.2. Teoría musical barroca.....	56
2.2.1. La interpretación. La técnica instrumental	
y vocal de ministriles y cantores.....	56
2.2.2. La evolución técnica de los	
instrumentos musicales en el Barroco español.....	59
2.2.3. Los distintos sistemas de afinación	
en la Europa y la España del momento.....	60
2.2.4. La teoría de la música ante la práctica barroca.....	62
2.3. Los géneros y subgéneros musicales barrocos en España.....	65
2.3.1. Música monódica religiosa y litúrgica.....	66
2.3.2. Música monódica o melodía acompañada profana.....	67

2.3.3. Música polifónica religiosa y litúrgica.....	68
2.3.4. Música polifónica profana.....	69
2.3.5. Música militar.....	71
2.3.6. Música para danzar o música de danza.....	74
2.3.7. Música para instrumentos de cuerda pulsada y de tecla.....	77
II. INTERRELACIONES LITERARIO – MUSICALES EN LA OBRA DE CALDERÓN.....	78
1. LA MÚSICA TEATRAL DE CALDERÓN. MÚSICA Y GÉNEROS LITERARIOS.....	79
1.1. Hacia una clasificación de los géneros dramático-musicales calderonianos.....	80
1.1.1. Propuesta para una clasificación literaria.....	84
1.1.2. Propuesta para una clasificación musical.....	86
1.1.3. Propuesta para una clasificación simbiótica entre música y literatura...	89
1.2. Literatura y música en los géneros dramáticos calderonianos. Estructura general de la obra dramática.....	89
1.2.1. Loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas y obras menores.....	90
1.2.2. Autos sacramentales.....	92
1.2.3. Comedias musicales o comedias músicas.....	94
1.2.4. Zarzuelas.....	95
1.2.5. Óperas.....	97
2. LAS INTERRELACIONES LITERARIO–MUSICALES EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII (EVOLUCIÓN DE LA PUESTA EN MÚSICA DE LA OBRA CALDERONIANA).....	99
2.1. El reinado de Felipe IV y los inicios del teatro musical español.....	99
2.1.1. Las primeras experiencias músico-teatrales ante el nacimiento de la ópera y la zarzuela española.....	99
2.1.2. La fiesta teatral como institución en la primera mitad del siglo XVII (1622-	

1629).....	100
2.2. El teatro musical de Calderón. El concepto de arte total.....	100
2.2.1. Primera etapa de la actividad escénico-musical de Calderón.....	101
2.2.2. Segunda etapa de la actividad escénico-musical de Calderón.....	102
2.2.3. Tercera etapa de la actividad escénico-musical de Calderón.....	104
2.3. La obra dramático-musical posterior a Calderón.....	104
2.3.1. Las obras de Calderón puestas en música tras su muerte.....	104
2.3.2. La escuela de Calderón. La obra músico-teatral de otros dramaturgos.	105

III. ANÁLISIS LITERARIO–MUSICAL (COMPARATIVO) DE DOS COMEDIAS MITOLÓGICAS PUESTAS EN UNA MÚSICA ESPAÑOLA DE ÉPOCAS DIFERENTES: *LA ESTATUA DE PROMETEO* (SIGLO XVII) Y *ECO Y NARCISO* (SIGLO XVIII)..... 107

1. ANÁLISIS MUSICAL DE UNA COMEDIA MITOLÓGICA CALDERONIANA PUESTA EN MÚSICA DURANTE LA VIDA DE CALDERÓN. <i>LA ESTATUA DE PROMETEO</i> COMO MÚSICA DRAMÁTICA DEL SIGLO XVII.....	107
1.1. La melodía.....	110
1.1.1. Estilo.....	110
1.1.2. Línea. Dirección melódica.....	113
1.1.3. Escala.....	127
1.1.4. Inicio.....	130
1.1.5. Curso medio.....	132
1.1.6. Final. Cadencias finales. Cadencias de final de frase.....	135
1.1.7. Ámbito.....	144
1.1.8. Recurrencia y desarrollo. Repeticiones, pseudoprogresiones y variantes.....	145
1.1.9. Repuesta. Interdependencia de elementos melódicos. Contrastes.....	148
1.1.10. Notas extrañas a la armonía como elementos melódicos. Melodía y armonía.....	151

1.1.11. Aglomeraciones e interrupciones.	
Puntos de apoyo melódicos.....	153
1.2. El contrapunto.....	153
1.3. La armonía y el modo.....	155
1.3.1. El cromatismo.....	155
1.4. El ritmo.....	158
1.4.1. Compás.....	159
1.4.2. Tempo.....	159
1.4.3. Comienzo.....	160
1.4.4. Terminación.....	161
1.4.5. Isocronía.....	161
1.5. La estructura musical: armónico–melódico–rítmica.....	162
1.5.1. La microforma: el motivo temático (el tema o el giro melódico formal), el inciso.....	162
1.5.2. Las formas intermedias.....	163
1.5.3. La macroforma: el concepto global de la pieza con respecto a la obra en su totalidad.....	163
1.6. La voz en la música de <i>La Estatua de Prometeo</i>	165
1.6.1. La técnica vocal en el siglo XVII.....	166
1.6.2. El tratamiento compositivo de la voz.....	167
1.7. La instrumentalidad en la obra de Calderón.....	170
1.7.1. Uso instrumental en la obra calderoniana.....	170
1.7.2. Instrumentos empleados en <i>La Estatua de Prometeo</i>	172
1.7.3. La evolución en la instrumentación musical calderoniana.	
Del Manierismo al Rococó.....	174

2. ANÁLISIS MUSICAL DE UNA COMEDIA MITOLÓGICA CALDERONIANA PUESTA EN MÚSICA TRAS LA MUERTE DE CALDERÓN. <i>ECO Y NARCISO</i> , DE CORRADINI COMO MÚSICA DRAMÁTICA EN EL SIGLO XVIII.....	176
2.1. La melodía.....	183
2.1.1. Estilo.....	184
2.1.2. Línea. Dirección melódica.....	189
2.1.3. Progresiones.....	191
2.1.4. Inicio.....	192
2.1.5. Finales.....	193
2.1.6. Intervalos.....	196
2.1.7. Ámbito.....	198
2.1.8. Giros melódicos carenciales.....	199
2.1.9. Notas extrañas a la armonía como elementos melódicos. melodía y armonía.....	200
2.1.10. Aglomeraciones e interrupciones. Puntos de apoyo melódicos.....	203
2.2. El contrapunto.....	205
2.3. La armonía y el modo.....	207
2.3.1. El cromatismo.....	207
2.3.2. El bloque armónico del Preclasicismo–Rococó italo-español.....	210
2.4. El Ritmo.....	213
2.4.1. Compás.....	215
2.4.2. Tempo.....	218
2.4.3. Comienzo.....	221
2.4.4. Terminación.....	223
2.4.5. Isocronía.....	224
2.5. La estructura musical: armónico-melódico-rítmica.....	226
2.5.1. La microforma: el motivo temático (el tema o giro melódico formal),	

INTRODUCCIÓN

El núcleo temático en el que se basa esta tesis doctoral fue elegido porque se consideró necesario ahondar en el análisis sobre las interrelaciones entre la música y la literatura dramática española de los siglos XVII y XVIII. Así pues, se tomaron como objetos concretos de estudio dos obras mitológicas con música de Calderón de la Barca: *La estatua de Prometeo y Eco y Narciso*. Para ello se ha estudiado dicha materia desde una perspectiva organizadora que tiende hacia un planteamiento más sistemático que el empleado habitualmente en la musicología española tradicional. Además se han citado y tenido en cuenta los trabajos pioneros de los estudios musicológicos clásicos de Felipe Pedrell, Higinio Anglés, José Subirá, Federico Sopena, Rafael Mitjana, Miguel Querol Gavaldá.

Se ha intentado realizar esta labor a través de un método analítico y claro, para conseguir en la descomposición sistemática de los elementos que conforman la Obra dramático-musical aurisecular, una mejor comprensión del fenómeno músico-teatral en su conjunto, y en el marco de su contexto histórico y socio-cultural.

Asimismo, para llegar a encontrar de manera efectiva este análisis, ha sido necesaria la comparación entre dos ejemplos concretos de la obra teatral con música en España, como son las dos comedias mitológicas *La Estatua de Prometeo* (1679) y *Eco y Narciso* (1672), cuyo texto literario fue escrito a fines del siglo XVII, en la última etapa creativa de Calderón de la Barca.

Este procedimiento comparativo ha sido esencial en la construcción de esta tesis por dos motivos. Por una parte, la confrontación entre dos comedias que pertenecen al llamado, por el propio Calderón, género mitológico, resulta casi imprescindible, para observar las dicotomías y concomitancias que existen en el tratamiento de un asunto común, como es la mitología clásica y la particular interpretación que hace de los clásicos Calderón, además de las variaciones existentes en la utilización de determinados tipos o caracteres de los personajes, con respecto a los personajes-tipo del teatro clásico español, el uso de las acotaciones implícitas, y otros muchos rasgos encarnados por elementos de la comedia calderoniana.

Por otra parte, este proceso comparativo ha resultado útil para mostrar la evolución de la música compuesta para el teatro español, durante el transcurso de los siglos XVII y XVIII; o, dicho de otro modo, lo que podría llamarse “período arcaico” y “período clásico”, refiriéndose a la música operística española. Así, se investigó la transformación que sufren los

tratamientos musicales de diversos tipos (instrumental-orquestal, solístico-coral, modal-armónico, contrapuntístico-armónico *plaqué*, etc.) desde la segunda mitad del siglo XVII hasta el pleno siglo XVIII. Se buscó lograr una compilación unificada de la terminología musical (instrumental, etc.), utilizada en el teatro musical de la época. Además, se condujo mediante el estudio de los distintos lugares de representación músico-teatral cortesana, a la fijación paulatina de la denominación del género dramático-musical (Zarzuela).

Estos criterios de análisis y clasificación de la información han sido elegidos teniendo en cuenta los conocimientos adquiridos durante el estudio de materias como el lenguaje musical ligado al teatro de distintas culturas y naciones (*Teatro Noh* japonés, *pansori* coreano, etc.), con toda su carga semiótica y antropológica, la paleografía musical occidental desde sus orígenes hasta la época de composición de la música de las comedias mitológicas de Calderón (canto gregoriano-notación sangalense y laoniana, notación vaticana; notación duplum, triplum, motetística, notación del tipo *organum* y *conductus*, notación dasiana, notación prefranconiana; notación mensural polifónica; notación franconiana, notación mensural blanca, notación de tablatura para laúd, vihuela, órgano y viola da gamba, etc.) y oriental (tómese como ejemplo el sistema de escritura de los monjes del Tíbet,

o la notación china, etc.). También han servido como instrumentos de análisis, las destrezas adquiridas con el estudio de las distintas técnicas de composición y orquestación de distintas épocas y estilos, que van desde el inicio del contrapunto medieval a las técnicas compositivas del pleno siglo XX (como la praxis de la proporción áurea, la función de Fibonacci, los fractales, o la evolución desde las redes de neuronas hasta llegar a los programas de música contemporáneos comerciales y alternativos). El estudio de estas técnicas condujo a la descripción del entramado de hilos con el que entretejen sus *comedias musicas* los compositores estudiados (Juan Hidalgo y Francesco Corradini).

Otros elementos formativos que han influido en la composición de este trabajo con una mayor profundidad han sido: el aprendizaje interpretativo adquirido durante el estudio de diversos instrumentos como el piano, el *cembalo* o clave, el órgano, el clavicordio, el violín, la flauta, la percusión en distintas facetas, o la voz, en el plano musical; además del aprendizaje adquirido en el estudio de materias como la poesía en lengua castellana, habiendo profundizando en el conocimiento de los aspectos metodológicos y semióticos que afectan a la actividad dramática.

Por otra parte también ha servido de utilidad la praxis adquirida en las distintas artes llamadas visuales (Bellas Artes) y las artes llamadas

conceptuales (habiendo tomado como precursores desde Michelangelo Buonarroti a Marcel Duchamp, John Cage, o Ives Klein, y Joseph Beuys en el plano plástico-conceptual del siglo XX), para desglosar con mayor eficacia la experiencia músico-teatral con toda su complejidad sígnica.

El propósito innovador de esta investigación se ve reflejado fundamentalmente en su núcleo estructural, que ha sido un resultado de la asociación de áreas y materias diferentes. Igualmente, su originalidad se ha podido ver reforzada por el intento de señalar la importancia de una nueva percepción de la literatura a través de la Música, y por el método utilizado, del que participarán como elementos coadyuvantes los sistemas de signos literario, musical (notación musical diastemática sobre soporte escrito y sonoro) y pictográfico (para gráficos y representaciones de datos específicos).

Se podría considerar entonces esta disertación como un nuevo referente, una nueva propuesta, en el campo de las relaciones entre las artes, las humanidades y sus influencias mutuas, que se serviría del empleo de la semiótica y la estética como ciencias auxiliares para la realización de la investigación, intentando ahondar más en la búsqueda de un pilar fundamental en el germen de la música programática-teatral española (la ópera y la zarzuela).

La propuesta metodológica de este trabajo se ha basado en la indagación sobre las relaciones literatura-música en la España de los siglos XVII y XVIII. El cimiento fundamental de la investigación ha sido el análisis musical desde diversos ámbitos. Así, se han incluido en ese análisis los diferentes parámetros del sonido y del ritmo, para lo que ha sido necesaria la asociación de varios métodos, habiendo conformado así una investigación interdisciplinar. Materias de las cuales se han podido extraer métodos útiles para el análisis dentro del área de la música han sido: la estética de la música, la musicología, la paleografía musical, la etnomusicología. Dentro del campo de la literatura, se han empleado: la crítica literaria, la lingüística, y la semiótica. Otras disciplinas que han aportado nuevas perspectivas para el desarrollo del análisis fueron: la estética, la historia del arte, la pintura (sobre todo desde el punto de vista iconográfico-musical), la escultura y la arquitectura, o el arte conceptual.

Se han utilizado distintos tipos de representación, para procurar que la explicación y las aclaraciones de cada capítulo o apartado se reflejasen con la mayor nitidez posible: la representación gráfica, compuesta por signos literarios, signos musicales (notación diastemática desde el siglo XVII al XX, procedente de manuscritos o volúmenes publicados), signos pictográficos (diagramas y diseños creados para simbolizar parámetros y datos específicos en las relaciones literatura-música); y la representación auditiva, constituida

por la grabación de parte del repertorio que ha resultado necesario para la exploración.

Uno de los componentes metodológicos fundamentales se utilizó en la reconstrucción histórica de la praxis literatura-música, en la España de los siglos XVII y XVIII. Para ello fue necesario cotejar fuentes bibliográficas como documentos manuscritos inéditos, revistas especializadas (que trataban aspectos musicológicos relacionados con lo tratado en la tesis), recopilaciones, estudios y transcripciones (musicológicas) de textos dramático-musicales de la época, y diferentes soportes fonográficos, de música de la época, que se consideraron útiles para la investigación.

Esta etapa, de recopilación bibliográfica, fue la fase inicial del trabajo. Tras ella se diseñó y se realizó el análisis propiamente dicho de los diferentes rasgos que caracterizan a la música y la literatura de los momentos históricos propuestos para el estudio. Este análisis pormenorizado expone y aclara los tipos de melodía, de contrapunto, armonía, modo, ritmo, estructura musical, instrumentación, madrigalismos y otros métodos constructivos de la composición de las dos obras analizadas, desde el punto de vista musical.

En el ámbito literario, se han explorado las características más significativas de la comedia mitológica calderoniana de acuerdo con la música en cuestión, como los tipos de verso, estrofa, rima, metro (ritmo métrico,

relacionado con el ritmo musical), estructuras poemáticas (relacionadas con las musicales), sintaxis, figuras retóricas, estructuras semánticas y sintácticas, etc., rastreando así los aspectos de los niveles lingüísticos relacionados con la música que se consideran necesarios para este trabajo de investigación.

La génesis de este trabajo se ha construido sobre la necesidad de presentar ante el estudioso interesado en la literatura y la música del barroco español una nueva perspectiva analítica, basada en las relaciones música-literatura. Otro basamento principal de este trabajo se halla en la indispensable revalorización de un repertorio musical, que merece ser rescatado de las garras del olvido, tanto por su valor estético (que aún debe ser estudiado profundamente, para ser contrastado y estimado debidamente) como por su valor histórico. Este valor histórico representa una época (siglos XVII y XVIII) plena de cambios y de influencias externas (Italia, Francia, Inglaterra, Países Bajos, etc.), y cuajada de la labor fructífera de autores menos conocidos en la música dramática española, que dará origen al nacimiento del Rococó y el Clasicismo español, cuyas peculiaridades y cualidades, a mi juicio (y tomando prestadas palabras de Martín Moreno en su volumen de la *Historia de la Música Española*, siglo XVIII), “no han sido hasta el momento lo suficientemente apreciadas”.

El propósito esencial de esta disertación ha sido el estudio comparativo de dos obras del teatro musical español del Barroco y el Rococó: *La Estatua de Prometeo* (primera publicación de 1672 y puesta en música de 1672) y *Eco y Narciso* (primera publicación de 1679 y puesta en música del siglo XVIII, 22 enero 1734), dos comedias mitológicas tardías de Calderón.

De esta manera, se ha planteado una hipótesis general que corroborar: *Música y Literatura en dos comedias mitológicas de Calderón: ‘La estatua de prometeo y Eco y Narciso’*, otras hipótesis particulares que han incluido objetivos como el análisis de las interrelaciones literatura-música en la España de los siglos XVII y XVIII, además del estudio de las particularidades del lenguaje musical de cada compositor y su dependencia con el texto literario. Se llevó a cabo una observación de la importancia del texto literario en el nacimiento de la ópera como nuevo género, en Italia y España. Con posterioridad a este trabajo, se intentó reconstruir la evolución en la práctica literario-musical del Siglo de Oro español, desde sus orígenes (Lope de Rueda, Quiñones de Benavente, Cervantes, Lope de Vega, en sus entremeses y pasos), pasando por un momento trascendental en la eclosión de la ópera española (Villamediana y su obra *La Gloria de Niquea*), hasta llegar a la época en la que este género se bifurca y da lugar a la Zarzuela (Calderón de la Barca). Se estudiaron obras literarias que favorecen la creación musical en sus

formas religiosas (canciones y villanescas espirituales, villancicos) y profanas (canciones polifónicas y homofónicas, pertenecientes a cancioneros, arias, recitativos, y otras formas musicales de la ópera y la zarzuela españolas). De este trabajo analítico surgió una exploración de las características de la música popular que puedan hallarse en la música culta y viceversa, tanto en el lenguaje literario como en el musical. Se elaboró una relación de las obras de Calderón que fueron empleadas por diferentes compositores durante el transcurso de los siglos XVII y XVIII, de la cual se había extraído una selección de obras relacionadas con las estructuras musicales tratadas en la tesis. Todos esos objetivos se han cumplido para llegar a un tipo de investigación pormenorizada de la interdiscursividad literatura-música, en las dos comedias mitológicas de Calderón *La Estatua de Prometeo* y *Eco y Narciso*.

Otra hipótesis a demostrar para coronar la disertación sería la comprobación de la síntesis de las etapas evolutivas del teatro musical español, Barroco, y sobre todo del poco conocido Rococó, así como de las influencias mutuas ejercidas por el teatro musical desarrollado en diferentes puntos geográficos (España-Italia, en el siglo XVII, y España, Italia, y Alemania, en el siglo XVIII).

La presente investigación se ha dividido en dos macrosegmentos fundamentales: la investigación literaria y musical sobre la obra *La Estatua de Prometeo* (cuyo texto literario, escrito por Calderón fue estrenado en 1672, y donde se ha analizado el texto musical compuesto por Juan Hidalgo, músico de la corte española del siglo XVII, para la fecha de estreno, 1672) y la investigación literaria y musical sobre la obra *Eco y Narciso* (donde se ha indagado sobre el texto literario calderoniano estrenado en 1679 con la puesta en música de Francesco Corradini, fechada, aunque con reservas, el 22 de enero de 1734).

Estos dos macrosegmentos de la disertación se han dividido a su vez en dos grandes secciones. La primera el análisis musical de *La Estatua de Prometeo*, y la segunda, el análisis musical de *Eco y Narciso*.

La introducción general ha tenido como finalidad explicar los pasos que se han seguido en el proceso de investigación de la tesis, así como los objetivos perseguidos, las hipótesis (generales y concretas) a demostrar, el paradigma metodológico empleado para la demostración de las hipótesis, las dificultades y dudas encontradas en el transcurso de la investigación y la proposición de un estado de la cuestión, que cita y describe los trabajos ya existentes sobre el teatro musical español del Siglo de Oro (desde los pioneros Pedrell, José Subirá, Federico Sopena, Higinio Anglés, o Rafael Mitjana, hasta

los recientes estudios de Mc Colley, Sternfeld, Louise K. Stein, o Julie Anne Sadie).

En la introducción histórica se ha intentado presentar una breve síntesis sobre los recursos más empleados en el teatro musical a lo largo de la historia de España, en un entorno europeo íntimamente relacionado con la ópera italiana. Teniendo en cuenta los rasgos de la puesta en música, el espectáculo visual-escénico, el uso de madrigalismos y otros mecanismos programáticos de la música, la instrumentalidad, los caracteres dramático-musicales, la unión rito-espectáculo teatral y su posible relación con la actividad rapsódica de otras culturas diferentes, etc.

El primer capítulo de la disertación (**I. La música en el barroco español**) ha servido para realizar un recorrido por la práctica escenográfico-musical en el barroco, tratando primero y de manera general el barroco musical europeo. Y posteriormente, el barroco español, estudiando las instituciones que desarrollaban actividades musicales, y las estructuras musicales que emplearon los compositores del momento.

En primer lugar (en el apartado 1. El barroco musical en Europa. Las nuevas técnicas de la escenografía musical italiana), se describen de manera breve las técnicas escenográficas más frecuentes en el renacimiento tardío italiano, o dicho de otra manera, el manierismo músico-teatral italiano, y su

influencia en el teatro musical de la corte española del Siglo de Oro, presentando así un aspecto fundamental de las relaciones culturales entre tierras italianas y las españolas (el teatro musical).

En un segundo subapartado (2. El barroco musical español) se tratan diversas vistas de la perspectiva general de la música española desde el siglo XVI hasta el siglo XVII, partiendo incluso de franjas temporales anteriores en el caso que se ha considerado necesario para marcar los orígenes de las instituciones musicales españolas de mayor trascendencia (como en el caso de las reales capillas, por ejemplo).

De estas caras poliédricas son de indispensable mención para comprender el fenómeno musical del momento: la organización y las instituciones musicales (entre ellas las Reales Capillas, ejemplo donde puede observarse el reparto de tareas que existía entre sus miembros), la distribución de la enseñanza musical, el fenómeno musical en la escena barroca española (sobre todo, lo que atañe, en un principio, al ámbito cortesano, aunque también al de los corrales de comedias), los modos en la interpretación instrumental y vocal de la época, la evolución técnica de los instrumentos (fundamentalmente, los instrumentos que aparecen en las representaciones teatrales, partiendo de la importante aportación de Fray Juan Bermudo, los sistemas de afinación (empleados por ministriles de la corte, etc.) más

utilizados, y los presupuestos teóricos que imperaban en la música española de la época.

En un tercer apartado se han reflejado las estructuras musicales barrocas españolas, atendiendo a una división por géneros. Entre ellos se citan: la música monódica religiosa y litúrgica, la música monódica profana, la música monódica acompañada o melodía acompañada (como las canciones, sonetos, etc., sobre textos italianos, latinos, y castellanos), la música polifónica litúrgica (motetes, misas, etc.), la música militar (apartado en el que se mencionan los instrumentos que seguían al Rey en todos sus viajes y en las actividades bélicas), o la música de danza (como las italianas *balletto*, *ballo*, *paduana*; las españolas, o las danzas italo-españolas).

En el segundo capítulo (**II. Interrelaciones literario-musicales en la obra de Calderón**), se expone una síntesis de los rasgos recurrentes en la puesta en música para las obras de Calderón, llevando a cabo un recorrido general por los subgéneros teatrales que Calderón abordó con una especial *additamenta* musical. Además se ha indagado sobre la evolución que sufre esta “puesta en música” de las obras calderonianas.

En el primer apartado (1. La música teatral de Calderón. Música y géneros literarios), se presenta una relación de las obras de mayor trascendencia en la puesta en música de la obra calderoniana, atendiendo

también, en este caso a una subdivisión por géneros. Entonces, se mencionan las características concretas que presenta la “puesta en música” de cada género en particular. Se establecen como géneros para el estudio de este capítulo: entremeses, loas y obras menores, autos sacramentales, zarzuelas, comedias religiosas y comedias mitológicas.

Por otro lado se han analizado de manera genérica las interrelaciones literario-musicales en un segundo subapartado (2. Las interrelaciones literario-musicales en los siglos XVII y XVIII [evolución de la puesta en música de la obra calderoniana]), en el que se establecen las distintas etapas de las puestas en escena musical del teatro calderoniano, y de esta manera se confecciona una introducción a las etapas evolutivas del nacimiento de la ópera en España (1622) y su posterior desarrollo a finales del siglo XVII y durante el transcurso del siglo XVIII.

Los capítulos tercero y cuarto constituyen, pues, la columna vertebral del análisis (**III. Análisis literario-musical [comparativo] de dos comedias mitológicas puestas en una música española de épocas diferentes: *La estatua de Prometeo* [siglo XVII] y *Eco y Narciso* [siglo XVIII]**), en el que se disociarán todos los movimientos que articulan el aparato teatral de las dos obras objeto de estudio, para lograr un resultado eficaz en el estudio.

En el capítulo tercero-uno (III. 1. Análisis musical de una comedia mitológica puesta en música durante la vida de Calderón. *La estatua de Prometeo* como música dramática del siglo XVII) se han examinado todos los aspectos musicales que atañen a la obra calderoniana *La Estatua de Prometeo*.

De este modo, se ha trabajado con profundidad sobre los detalles que conforman la melodía (estilo, línea, progresiones, inicio, final, intervalos, ámbito, giros melódicos cadenciales, notas extrañas a la armonía como elementos melódicos, aglomeraciones e interrupciones, etc.), el contrapunto, la armonía, el modo, el cromatismo, el ritmo (compás, tempo, comienzo, terminación, isocronía, hemiolia, etc.), la estructura musical armónico-melódico-rítmica (microforma-motivo temático, tema, giro melódico formal, inciso, formas intermedias, macroforma monopartita, bipartita, tripartita, etc.), el uso vocal en las obras de Calderón (técnica vocal y tratamiento compositivo de la voz), e instrumentalidad (instrumentación, y su evolución). Simultáneamente, se han estudiado los rasgos literarios que determinan el estilo calderoniano en *La Estatua de Prometeo*.

En este momento, se reflejan las conexiones literarias con la música, afrontando una observación profunda en los niveles fónico-métrico (el verso, la estrofa, la rima calderoniana y la combinación “sonido-musical y literario-semántica”, el ritmo métrico literario y musical, las estructuras poemáticas y

musicales), morfo-sintáctico (articulación de la sintaxis interna y externa de la obra), léxico-semántico (referencia terminológica a la música, figuras retóricas de pensamiento, etc.), y pragmático (donde se estudiará el personaje como símbolo, y las relaciones entre los rasgos del espacio escénico y el texto literario, etc.).

El capítulo cuarto, que se incluye como segundo subapartado del apartado tercero (III. 2. Análisis musical de una comedia mitológica calderoniana puesta en música tras la muerte de Calderón. *Eco y Narciso* como música dramática en el siglo XVIII) se ha dedicado a la consideración de las características musicales que predominan en *Eco y Narciso*.

Aquí se sigue una distribución básicamente similar a la que se utilizó en el capítulo tercero (III. 1. Análisis musical de una comedia mitológica calderoniana puesta en música durante la vida de Calderón. *La estatua de Prometeo* como música dramática del siglo XVII), mas teniendo en cuenta las particularidades de una obra diferente, como es *Eco y Narciso*. Otro aspecto importante que se incluye en este fragmento de la investigación es una explicación de los rasgos literarios propios de la obra calderoniana *Eco y Narciso*.

En este apartado se dispondrá el contenido de manera similar a la empleada en el capítulo tercero (ya citado anteriormente). Sin embargo, se

notarán los rasgos estilísticos, estructurales y de tratamiento entre *Eco* y *Narciso*, con respecto a *La Estatua de Prometeo*.

Al escribir esta tesis se ha hecho un viaje cuyo punto de partida fueron los manuscritos de las antiguas músicas de la ópera italiana y la zarzuela española, y que por último ha conducido a un mayor conocimiento de la estética, los gustos, y búsqueda de evolución estructural de músicos y artistas que participaron en una de las expresiones artísticas más complejas y ricas que se conocieron, el teatro musical barroco, con el que también se nos muestra una de las etapas más florecientes en la historia de la cultura española: el Arte Total de Calderón.

I. LA MÚSICA EN EL BARROCO ESPAÑOL

I. LA MÚSICA EN EL BARROCO ESPAÑOL

1. EL BARROCO MUSICAL EN EUROPA. LAS NUEVAS TÉCNICAS DE LA ESCENOGRAFÍA MUSICAL ITALIANA

En la estética de la música, al equilibrio universal sucede una trayectoria convergente de armonía universal numérica, hasta llegar a Rousseau, para el que la música será una imitación de la naturaleza humana, en lugar de una imitación de la naturaleza celeste.

En relación a las proporciones divinas, numéricas, que reinan en la Creación, justificaría Boecio la dimensión musical armónica del universo: “Mundi animam musica convenientia fuisse conjunctam¹”.

Casiodoro viene a reforzar la doctrina de la Creación organizada a través de un orden numérico:

Haec enim quae appellatur arithmetica inter ambigua mundi certissima ratione consistit. Quam cum coelestibus aequaliter novimus, evidens ordo, pulchra dispositio, cognitio simplex, immobilis scientia, quae est superna continet et terrena custodit. Quid est enim quod aut mensuram non habeat pondus excedat? Omnia complectitur, cuncta moderatur, et universa hinc pulchritudinem capiunt².

Marín Mersene, en su obra *La Armonía Universal* (1636-37), continúa elaborando esta dimensión planetaria de la música, afirmando que las letras de la escala musical

¹ Boecio, *De musica libri quinque*, lib. I, cap. 1.

² Casiodoro, *De Anima*, PL. 70, 1304; ed. Gerberto, *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra...*, vol. I, 1784, reimpresión en Milán, 1931, pp. 14-19.

representarían los diversos entes del universo, al tiempo que los intervalos estarían relacionados con las distancias que separan a unos planetas de otros.

Esta armonía neopitagórica y matemática del universo musical, visión acústico-cósmica, será adoptada, y posteriormente transformada (compatibilizando las percepciones de los sentidos con la razón, y asociando la armonía de la naturaleza con la armonía de la música) por Leibniz:

La música fascina a pesar de que su belleza no consista más que en la proporción de los números y en el cálculo de las vibraciones de los cuerpos sonoros causadas por el efecto de determinados intervalos [...]. Verdaderamente, así como nada es más placentero a los sentidos del hombre que la armonía musical, tampoco nada es más placentero que la maravillosa armonía de la naturaleza, de la que la música es únicamente un incipiente saboreo y una pequeña evidencia³.

La concepción unitaria del universo de Juan Caramuel podría simbolizar el espíritu artístico del Barroco:

Y es este movimiento cohesionado, esa onda que se expande, pero dentro de una concepción cupuliforme del espacio, lo que crea las tensiones que enlazan y unifican las formas artísticas⁴.

Son muchos investigadores y estudiosos los que recorren con posterioridad los entresijos estéticos del estilo barroco: Rousseau (*Dictionnaire de la musique*, 1768), que con teorías fundamentales para su estudio, poseería un profundo conocimiento sobre la Música⁵; Riegl, Weisbach, y Wölfflin (*Renacimiento y Barroco*, 1888); o pensadores como Arthur Hübscher y Eugenio D'Ors.

³ G.W. Leibniz, *Principios de la naturaleza y de la gracia fundados en la razón*, París, 1713. Traducción Cast.: *Obras de Leibniz*, ed. Patricio de Azcárate, Madrid, Casa Editorial Medina, vol. I, pp. 397-408.

⁴ *Apud. Historia Universal del Arte*, vol. V, *Barroco y Rococó*, Barcelona, Planeta, 1986, p. 12.

⁵ No en vano fue un gran conocedor de la Música y subsistió gracias a la enseñanza de esta materia en su etapa de viajes por Lyon, Friburgo, Lausana, Neuchâtel, o Berna (entre los años 1729-1730), y en sus estancias en París (1731), y Chambéry (1732). En una carta a su padre a finales de 1735, le hace saber su dedicación profesional a la enseñanza como medio de subsistencia, y en particular su faceta como profesor de Música: "Veamos ahora qué convendría hacer en la situación en que me encuentro. En primer lugar, puedo practicar la música, que sé de forma bastante pasable para hacerlo; en segundo lugar, algún talento que tengo

En la música, la idea de lo barroco es resumida por Rousseau en 1768:

Barroco, en música: una música barroca es aquélla cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias, la melodía es áspera y poco natural, la entonación difícil y el movimiento forzado.

Parece que el término viene del *baroco* de los logistas.⁶

Sin embargo, sería necesario remontarse atrás en el tiempo para establecer una teoría sobre la estética barroca en la música, y para comprobar que, en ocasiones, unos preceptos *quasi* definitivos se establecen con posterioridad a la praxis musical.

Hacia el ecuador del *Cinquecento* se plantea un problema técnico de gran envergadura para la composición musical, o como sería llamado entonces, el *Arte de la compostura*. En el Concilio tridentino⁷, se exige un nuevo sistema (lejos de la complejidad enigmática de las intervenciones polifónicas e instrumentales) para adaptar las palabras a la música religiosa, sistema en el cual la Palabra Divina se percibiría con mayor claridad. Se elimina el acompañamiento instrumental, llega a acuñarse el estilo “A capella”, y se evita el uso de temas y motivos profanos en la composición de la música religiosa.

Por otra parte, el clima cultural humanístico buscaba un retorno a la claridad clásica, en la inteligibilidad del texto literario. Se hace imprescindible entonces la máxima congruencia posible entre música y palabra, para que la música tenga la capacidad de “mover los afectos”, a cada contenido del texto literario debe corresponderle una armonía musical que pueda servir para identificar ese texto.

para la escritura[...]podría ayudarme a encontrar un empleo de secretario en casa de algún gran señor.[...]”. A su llegada a París en 1742, presentaría en la Academia de Ciencias un nuevo sistema musical de su invención y en 1768, publicaría su *Dictionnaire de Musique* en París.

⁶ Aparecería por primera vez de manera sistemática el término *barroco* aplicado a la música en la entrada del célebre y ya mencionado *Dictionnaire de la musique* (París, la Veuve Duchense, 1768), s.v. “Baroque”, p. 41 de Jean-Jacques Rousseau.

⁷ Duraría dieciocho años, ocupados intermitentemente, desde 1545 hasta 1563. Celebrado en Trento en un principio, es convocado por Paulo III para asegurar la disciplina eclesiástica y la unidad de la Fe frente a las nuevas corrientes reformistas, luterana, etc. Se distribuirá en tres etapas: 1545-1547 (de 1547 a 1549 se trasladará a Bolonia); 1551-1552 (de nuevo en Trento); y 1562-1563. En 1564, se celebrará el juramento del

Así, Gioseffo Zarlino (1563-1590) proyectará este pensamiento en su *Institutioni harmonique*⁸, (Venecia, 1558), creando un vocabulario musical, para enseñar al músico a componer de acuerdo con el texto. Zarlino se adelanta de esta manera al nacimiento del melodrama musical, en su exploración a través de la capacidad de significado poético de la música, diseñando un paradigma lingüístico-musical con una sintaxis y un léxico propios que repercutirán en la música vocal dramática, en la música instrumental, y cuyas huellas de semanticidad literario-musical serán halladas en el romanticismo liederístico, de Schubert (*El Rey de los Alisos*), Schumann (*Amor y vida de una mujer*), o Brahms (*Liebenlieder*), el romanticismo operístico (*La Bohème*, Puccini; *El Anillo de los Nibelungos*, Wagner), etc.

clero al Concilio de Trento, instituyéndose el “Index librorum prohibitorum” (índice de los libros prohibidos a cargo del Santo Oficio).

⁸ Zarlino establece así su idea sobre las relaciones *Musica-Littera*: “Queda ahora por ver [...] cómo deban acompañar las armonías a las sumisas palabras. Digo acompañar las armonías a las palabras por lo siguiente: porque, si bien en la segunda parte [...] se ha dicho que la melodía es un conglomerado de oración, armonía y número y que, al parecer, ninguna de estas cosas, dentro de la composición, es más importante que las restantes; sin embargo[dentro de la melodía] se instala la oración como cosa principal y las otras dos como cosas que están al servicio de la oración [...] Por este motivo, si no es lícito entre los poetas componer una comedia a base de versos trágicos, tampoco es lícito en el caso del músico que una cosa se acompañe por la otra, es decir, la armonía por las palabras, fuera de todo propósito. No conviene entonces que en relación con una materia de carácter alegre, usemos una armonía triste y número graves, ni que, en relación con una materia de carácter fúnebre y que inunda de lágrimas, usemos una armonía alegre y números ligeros o veloces. Es necesario, por el contrario, hacer uso de las armonías alegres y de los números veloces para las materias alegres, así como de las armonías tristes y de los números graves para las materias tristes, al objeto de que cada cosa se haga con la debida proporción. Pienso que cada uno sabrá hacerlo óptimamente cuando tenga en cuenta lo que yo he escrito en la tercera parte y se ajuste a la naturaleza específica del modo musical sobre el que haya que componer la cantilena. Debo advertir también que, de acompañar cuanto sea posible a cada palabra, donde ésta exprese llanto, dolor, congoja, suspiros, lágrimas y cosas parecidas, la armonía debe llenarse de aflicción [...] [el músico] establecerá las partes de la cantilena que procedan, mediante movimientos en los que no se incurra en el semitono, como son los de tono y los de dítone, haciendo oír la sexta, o bien la tercera y la décima mayores, que son por naturaleza algo ásperas, por encima de la cuerda más grave [...] Mas se debe advertir que el motivo de expresar efectos semejantes no ha de atribuirse solamente a las mencionadas consonancias dispuestas de tal manera, sino a los movimientos que hacen cantando las distintas partes. Estos movimientos son de dos clases: naturales y accidentales; los naturales son aquellos que tienen lugar entre las cuerdas naturales de la cantilena, sin que intervenga ningún signo o cuerda accidental; son movimientos más viriles que los que efectúan con el auxilio de las cuerdas accidentales, que se señalizan con los signos # y ♯ que, al ser verdaderamente accidentales, tienen algo de lánguidos; de éstos nacen, por analogía, una clase de intervalos que se llaman accidentales, mientras que de los primeros nacen aquellos otros que se llaman naturales, de lo que debemos deducir que los primeros movimientos hacen la cantilena más viril y un poco más sonora y los segundos la hacen más dulce y un poco más lánguida [...]”. Gioseffo Zarlino, *Institutioni harmonique*, cap. XXXII, pp. 419-420.

El retorno a la antigüedad clásica se ve reflejado en las obras de Nicola Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (1555)⁹, discípulo de Willaert; Zarlino; y Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica e della moderna* (Florencia, 1581)¹⁰, discípulo de G. Mei; que habrían seguido los pasos de Gaffurio, *Practica musicae* (Milán, 1496) y Glareanus, *Isagoge in musicen* (Basilea, 1516); *Dodecachordon* (Basilea, 1547).

La música, según Galilei, debería “mover los afectos”¹¹. La polifonía, o como él diría “esta manera de cantar muchas arias en conjunto”, creaba una confusión lingüística, y mezclaba (en contra de la tradición clásica, en la que a cada modo pertenecía un *Ethos*) diferentes clases de *Ethai*, superponiendo escalas de distinto género, creando un efecto confuso, nulo, o contradictorio para el oyente.

Otra cuestión que debe ser analizada en esta época, es el nacimiento de una nueva *prattica* en la música. Se distinguirá entre una *prima prattica*, *stile antico*, o *stilus gravis*, y

⁹ En esta obra, Nicola Vicentino considera como recurso imprescindible en contra del artificio contrapuntístico el retorno a la música y la teoría de los griegos, y a sus modos cromáticos y enarmónicos, para lo que se remonta a Platón y a otros filósofos de la Grecia clásica, cuando ellos afirman la supremacía de la palabra al compararla con la música. Con esta concepción, retomada por Vicentino y otros (hasta llegar a Rousseau) acabaría por imponerse la música como monodía acompañada.

¹⁰ Vincenzo Galilei se convierte en el verdadero abanderado del “stile recitativo” de la Camerata Fiorentina, su famoso *Dialogo della musica antica e della moderna* es considerado como el manifiesto de la monodía, dispuesto en forma de diálogos entre el Conde Bardi, P. Strozzi, y el propio Vincenzo. En esta Obra, se critica la ciencia musical del momento: el sistema del temperamento, la teoría de los modos de Glareanus y Zarlino, las reglas del contrapunto, la historia de la música, y el diverso empleo de los distintos Instrumentos. Galilei emitiría la teoría, basándose en la tradición griega, de que sólo un canto monódico puede expresar los diferentes sentimientos contenidos en un texto e ironizó sobre las nuevas imitaciones de los madrigalistas. Monteverdi, por el contrario, interpretaría el ideal musical platónico como algo que podía desarrollarse en el marco de la técnica tradicional de la polifonía.

¹¹ En estas afirmaciones de Galilei y otros conceptos de sus contemporáneos se fundamenta la “Teoría de los Afectos”, que ya fue conocida en el Renacimiento (los *Salmos penitenciales* de Lasso son un notable ejemplo de una representación cargada de significado en el texto literario). Los sentimientos o “afectos” eran encasillados de una manera estereotipada, existían una serie de patrones (o figuras musicales, que seguían la pauta de los “afectos” y servían para representar a cada uno de esos modelos) y el compositor debía acomodar la tendencia semántica del texto literario a la de la música. De esta manera, se manifiesta el término *Música Reservata* (aparece por primera vez en el *Compendium musices*, y en la obra - Nuremberg, 1552 - , compuesta por motetes de salmos a 4 voces, de Coclico) cuyo nombre podría derivar *Musica reservata* de la fidelidad de la música para con el texto, y cuyos recursos musicales más frecuentes serían el abundante cromatismo, la enarmonía, o las disonancias.

una *seconda prattica*, *stile moderno*, o *stilus luxurians*. La *prima prattica*¹² se referirá al severo estilo contrapuntístico de la polifonía “A capella”, con una clara influencia de la Escuela flamenca, estilo necesario en la educación de un compositor, mientras la *seconda prattica* estaba constituida por un estilo de escritura vocal más libre y original (concepción monteverdiana) basada en los principios de la antigüedad clásica. No obstante, la diferencia sustancial entre ambas *pratticae* radica en el cambio entre las relaciones música-literatura. Siguiendo las afirmaciones de Berardi¹³ y Scacchi¹⁴, en el Renacimiento “la armonía es la maestra de la letra”, mientras que en el Barroco “la letra es la maestra de la armonía” (antítesis prefijada anteriormente por Monteverdi)¹⁵. Así se señala el pilar de la Música barroca: la *expresio verborum*, o expresión musical del texto. Se trata de una “representación musical de la letra”¹⁶; dicho de otro modo, sería como pintar el significado del texto literario con los sonidos como instrumentos. Esta representación pictórico-musical de la letra se desarrollará casi simultáneamente en la práctica madrigalesca (Monteverdi, etc.) y en la incipiente ópera italiana.

En la última década del siglo renacentista nace en la bella ciudad de Florencia un nuevo espíritu cuya finalidad sería revitalizar la música dramática de la antigua Grecia. Un

¹² Las reglas del *stile antico* fueron codificadas por los teóricos Bontempi y Fux, evidenciando las diferencias entre los dos estilos, aunque, en realidad, con sus normas perpetúan un estricto estilo ficticio (renacentista) imbuido sutilmente por algunas licencias modernas.

¹³ Berardi menciona las *due pratticae* en su *Miscelanea musicale* (Monti, 1689): “Los antiguos maestros (del renacimiento) sólo tenían un estilo y una práctica; los modernos tienen tres, estilo sacro, de cámara y teatral, y dos prácticas, la primera y la segunda”.

¹⁴ Marco Scacchi, en su *Breve discorso sopra la musica moderna* (P. Elert, 1649), menciona una *seconda prattica*, pero niega la existencia de una nueva teoría compositiva. Cambian los estilos, pero no la teoría de la composición, que es compatible para la *prima prattica* y la *seconda*.

¹⁵ Claudio Monteverdi mantuvo una famosa polémica, iniciada por Artusi contra todos los compositores innovadores a partir de Gesualdo (conocido por su exacerbado uso del cromatismo). Monteverdi, junto con su hermano Giulio Cesare, antepuso a la publicación del *V Libro de madrigales* (Amadino, 1605) una defensa contra Artusi. De ella se puede desprender la idea monteverdiana de la preponderancia del Texto Literario sobre la Música, del gobierno de la Letra sobre la Música, cuando sostiene su propósito de que “la oración sea la patrona de la armonía y no la sierva”.

¹⁶ Manfred F. Bukozfer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 1986, p. 20.

grupo de hombres de letras (entre los que estuvieron Girolamo Mei y Vincenzo Galilei), bajo el mecenazgo de los condes Bardi y Corsi, concede el soplo vital a uno de los mayores avances en la historia de la creación musical en occidente: la ópera.

Las primeras óperas de la Edad Moderna (y no teniendo en cuenta, por tanto, a la Tragedia griega clásica, etc.), compuestas por la *Camerata fiorentina*: *Dafne*¹⁷; *Euridice*¹⁸; y su hermana mayor, *Orfeo*¹⁹, quizá influenciada por las anteriores; muestran la búsqueda del “hablar con música”²⁰(*Stile parlato*), insistiendo en subrayar con una frase musical el sentido completo de la frase literaria, y no la acentuación con música de una palabra concreta, como ocurriera en el Renacimiento.

El Barroco se servirá de nuevos medios expresivos, como el *Basso continuo*, el *recitativo* y el *aria*, o el *Stile recitativo* (que además de emplearse en la ópera, el oratorio y la cantata, influye sobre géneros de tradición más antigua como el madrigal, el motete, o el ballet de corte), y utilizará otras formas vocales-instrumentales además de la ópera: el oratorio, el motete, y la cantata.

Manfred F. Bukozfer²¹ distingue tres grandes períodos en el Barroco musical europeo: Barroco primero (1580-1630), en el que prevalecerían la oposición al contrapunto y la interpretación violenta de las letras –plasmada en recitativos afectivos de ritmo libre–; Barroco medio (1630-1680), cuando fue creado el *Bel canto* aplicado a la ópera y la

¹⁷ Compuesta por Peri sobre textos de Ottavio Rinucini. Su estreno aconteció en 1597, y su manuscrito permanece perdido hasta nuestros días.

¹⁸ Las dos Óperas tituladas *Euridice*, compuestas por Peri y Caccini, respectivamente, fueron estrenadas en el mismo año, 1600.

¹⁹ *Orfeo*, de Monteverdi, fue estrenada en Mantua en 1607. Compuesta sobre textos de Striggio, constituye la prueba del triunfo del *Stile rappresentativo*, cuajado de cantos lírico-dramáticos (*recitativo arioso*) con acompañamiento orquestal, canciones monódicas (*arias*) coros, y una orquesta magníficamente instrumentada, con *sinfonías*, *ritornellos* y danzas.

²⁰ Es el modo en el que Caccini hablaba del *recitativo*.

²¹ Manfred F. Bukozfer, *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alizanza Música, 1986, pp. 31-32.

cantata, con su particular distinción entre el aria y el recitativo; y Barroco tardío (1680-1730), caracterizado por una tonalidad plenamente establecida con progresiones acordales, y también por el crecimiento del lenguaje instrumental (concierto, etc.). Aunque esta división pueda resultar en algún modo arbitraria, está sustentada por fechas en las que se formaron nuevos conceptos y puede servir de orientación para la clasificación y análisis de la música de la época.

En definitiva, cada nación con sus propias particularidades e influencias seguirá las pautas marcadas por la Italia del *Cinquecento* y del *Secento*. En el comienzo del Barroco, puede observarse cómo se tiende del lenguaje contrapuntístico complejo a la monodía, y del conjunto instrumental o instrumental-vocal a la parte solística con acompañamiento (aria, etc). Se señala la importancia de la melodía diáfana para la mejor representación musical del texto, sin por ello menospreciar los adelantos conseguidos por la práctica madrigalesca (*madrigalismos*). Durante la primera mitad del siglo XVII coexistieron dos formas fundamentales en las relaciones *musica-littera*: el madrigal (de sabor renacentista), y la ópera, que intentaba beber de las fuentes clásicas. Con el paso del tiempo, el madrigal quedaría relegado a un segundo plano, habiendo ya servido a Monteverdi y a sus contemporáneos de tubo de ensayo para sus investigaciones operísticas.

LAS NUEVAS TÉCNICAS DE ESCENOGRAFÍA MUSICAL ITALIANA

La escenografía italiana del Renacimiento será una prueba más de la vuelta a la antigüedad clásica, junto con la recreación del teatro con música, o dicho de otro modo, de la ópera de la que formará parte indisoluble. El drama medieval vivirá en el siglo XV una

transformación escénica esencial, cuando se representa en 1486, en Roma, el *Hipólito*, de Séneca y en la misma época, *Menaechmi*, de Plauto, en el palacio de los Este, en Ferrara²².

Resulta necesario señalar que la primera escenificación de *Hipólito* se celebró en el foro, y se basó fielmente en la escena romana. Para ello, Pomponio Leto pudo usar los *Diez libros sobre la Arquitectura* de Vitrubio²³ (preparados por la imprenta por Sulpicio Verolano), cuyo quinto libro describe detalladamente el escenario antiguo.

Se desmienten las teorías medievales sobre el teatro clásico en redondo y la idea de la representación simultánea de la palabra (leída por un lector erudito), y de la acción pantomímica (realizada por bufones enmascarados). El “escenario auténtico” expuesto por Vitrubio se atenía al principio de la *Scanae frons* romana, con puertas de entrada situadas en el mismo plano una junto a otra, donde la columnata sería sustituida por un escenario auxiliar de madera. Siguiendo la introducción de Verolano a la obra de Vitrubio, el escenario estaría situado a una altura de cinco pies, y estaría profusamente decorado con una gran “variedad de realizaciones pictóricas”²⁴, seguramente un telón de fondo pintado con una única decoración, elemento que serviría para enfatizar la acción dramática y el carácter expresivo y “afectivo” de la música vocal-instrumental.

Sin embargo, el verdadero motor de la innovación en la escenografía italiana de la Edad Moderna, pudo ser la nueva percepción artística de las ideas de Vitrubio en el Renacimiento, la gran pasión quattrocentista por la perspectiva, magnífica ilusión visual de

²² Pomponio Leto fue uno de los precursores en el campo de la Escenografía Renacentista Italiana, colaborando en las representaciones de *Hipólito* (Séneca) y *Menaechmi* (Plauto). En *Hipólito*, Sulpicio Verolano escribió el prólogo, mientras que Tomás Inghirami, discípulo de Pomponio, haría de Fedra.

²³ Vitrubio, en el libro V de su obra *De Arquitectura* (escrito entre el año 30 y 25 a. De C.), describe la forma que debía de tener un teatro: “La forma del teatro, ha de ser tal que, teniendo en cuenta el diámetro de la parte inferior, se describa circunferencia a partir de su punto central, y dentro de ésta, a igual distancia, cuatro triángulos equiláteros tangentes a ella, tal como explican los astrónomos acerca de las leyes musicales de las estrellas, al describir las constelaciones.”

²⁴ Vid. Margot Berthold, *Historia social del Teatro*, vol. 2, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 8-9.

la irrealidad real, y la unión de diferentes disciplinas como la geometría, las matemáticas, la astronomía o la música, que harían posible, ya en el transcurso del siglo XVI, el advenimiento operístico.

Peruzzi, junto con el gran maestro del arte tridimensional y del escorzo, Bramante, creará un escenario real y espacial, traduciendo lo que antes sólo era prácticamente un telón escénico pintado, en un espacio utilizable, escalonado en un proscenio, un escenario de decorado practicable, y por fin, el telón de fondo pintado en perspectiva²⁵. Sebastiano Serlio, discípulo de Peruzzi, distribuiría, en su obra *Architettura* (Venecia, 1545), de acuerdo con las tres categorías del teatro humanista, tres tipos fundamentales de decoración: una arquitectura palaciega para la tragedia (*scena tragica*), un cuadro de calles para la comedia (*scena comica*), y un paisaje boscoso para la comedia pastoril (*scena satirica*)²⁶. Mientras Peruzzi, Bramante, y los hermanos Sangallo habían fijado el punto de fuga dentro del boceto o cuadro, Serlio lo situaría detrás del foro, tras el telón de fondo del escenario.

Además de fijarse en esta época la estructura del escenario y la sensación de profundidad en los decorados, se desarrollan las más complejas técnicas de la tramoya. Estará conformada por una serie de maquinarias, cuyo funcionamiento estará sustentado por principios físicos y matemáticos, y que harán de elementos como el escenario, el foso, la bóveda, el telón, el alumbrado (casi siempre de velas de sebo), y las mutaciones, un verdadero arte.

Ya en la España del siglo XVII, Julio César Fontana y Cosimo Lotti importan desde Italia a la Corte española las innovaciones escenográficas. En el teatro del siglo XVII

²⁵ Vid. Margot Berthold, *op. cit.*, pp. 27.

español influirán notablemente los adelantos técnicos de la tramoya italiana. Serán fundamentales los trabajos realizados por Julio César Fontana (en las “Fiestas” organizadas en Aranjuez para *La Gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana²⁷, en 1622; y para *El vellocino de oro*, de Lope de Vega), o Cosimo Lotti (que llegaría a la Corte en 1626, para hacer un teatro portátil y comedias de máquinas)²⁸. Era necesaria, como señala hábilmente el profesor Lara Garrido, “La teatralización de la fiesta cortesana en el ámbito plural de salón y jardín” y la utilización de un espacio reversible, en el que fuese posible una “metamorfosis arquitectónico-natural”²⁹. Otros escenógrafos italianos sucedieron a Lotti en la Corte española: Baccio del Bianco (1651), Antonozzi Romano, y Dionisio Mantuan; al servicio de los cuales trabajaron los pintores Francisco Ricci, Francisco Herrera del Mozo, Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia, Teodoro Ardemans y Antonio Palomino. Sólo algunos de los escenógrafos, como Giacomo Torelli, y Nicolás Sabatini (*Prattica di fabricar scene e machine de’Teatri*, 1637), hicieron publicar sus experiencias tramoyísticas. Parece ser que el tratamiento escenográfico en los corrales de comedias era menos lujoso que el del teatro palaciego, aunque no dejarían de emplearse diferentes recursos. En los corrales ya no se incluiría el escenario en el marco natural de la vegetación, pero podían aparecer tablados laterales, vuelos, montajes flexibles de accesorios (ventanas, etc.), y otros artilugios mecánicos. Todos estos avances y experimentaciones cambiaron la situación espacial de los actores-cantantes sobre el escenario, de los músicos de la orquesta, colocados en el foso; y

²⁶ Este “paisaje boscoso” pudo influir notablemente en el uso frecuente del jardín como escenario del Teatro cortesano barroco en España.

²⁷ En esta representación la utilización de los jardines sirve como fondo a la acción y realza el sonido de los versos de Villamediana.

²⁸ Vid. Alfonso Rodríguez D. De Ceballos, “escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII”, en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 42-43.

²⁹ José Lara Garrido, “texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón*, Actas del “Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro”, 8-13 de junio de 1981, Tomo II, Madrid, C.S.I.C., 1983, pp. 939-940.

así también evolucionó el tratamiento de la acústica de salas, que se cuidó hasta el último detalle en teatros como *La fenice* de Venecia, el teatro de la ópera de Nápoles, o el pequeño teatrillo interior perteneciente al *Palazzo Nazionale* también situado en Nápoles, hecho que influyó notablemente en la mejora de la percepción del sonido de las palabras y la música dramáticas.

2. EL BARROCO MUSICAL ESPAÑOL

La época que siguió al reinado de Felipe II (1598) se ha considerado tradicionalmente como un período de declive en la música española. Sin embargo, la actividad musical desarrollada a lo largo de todo el siglo XVII y la primera mitad del XVIII demuestra que existió un interés especial por el arte sonoro, aunque no se tratase de una manifestación tan uniforme y homogéneamente organizada como ocurriera en Florencia, Nápoles, Venecia, o la Corte francesa. En España, sobresaldrá, junto con el auge de la pintura, la música escénica.

Durante el reinado de Felipe III (1598-1621) se fue preparando el terreno al nacimiento del género dramático-musical en España. Al nuevo rey le interesaba sobre todo la música para danzar, en la que él mismo pudiese participar (a pesar de los problemas físicos atravesados durante la niñez, entre ellos, la viruela), bien bailando, o tocando la viola da gamba.

Por otra parte, los espectáculos teatrales cortesanos en este reinado no fueron muy frecuentes, ya que doña Margarita de Austria consideraba este tipo de espectáculos como algo lascivo e impropio de la Corte. No obstante, en junio de 1605, se celebró en Valladolid, con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV, una *Masque* (Mascarada), que no siendo un espectáculo teatral al completo, dejaría el campo abierto a estas actividades escénicas, interviniendo en ella la polifonía para doble coro, y la danza.

Con el acceso al trono de Felipe IV, en 1621, la Música renovará su antiguo esplendor. La antigua imagen que el Rey y su valido, el Conde-Duque de Olivares, pretendían dar al exterior (se construiría un nuevo palacio bajo la dirección de Diego de Silva Velázquez: *El Buen Retiro*), y la magnífica producción, en calidad y número, de obras dramáticas, harán posible este fenómeno.

La primera ópera al estilo florentino que se vio en España fue *La selva sin amor* (1627)³⁰, cuyo texto literario fue realizado por Lope de Vega, y cuya música corrió a cargo de Filippo Piccinini. La culminación de estas experiencias llegó con dos obras de Calderón de la Barca, estrenadas en 1660, *La púrpura de la rosa*³¹ y *Celos aun del aire matan*, puestas en música por Juan Hidalgo.

Además de la música para la escena, siguió componiéndose música religiosa por parte de los maestros de capilla. Destacarán los villancicos de estilo policoral, en lo vocal, y los grandes avances técnicos y formales (el tiento y la glosa en el órgano), en lo instrumental.

2.1. Organización e instituciones.

2.1.1. Las reales capillas.

³⁰ Existe controversia en torno a las fechas de interpretación de esta, considerada hasta ahora, primera ópera española. Arcadio de Larrea Palacín ("Spain", *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, MacMillan, 1986, pp. 787) ofrece la fecha de 1629, mientras que Louise K. Stein ("The Spanish and Portuguese Heritage", *Companion to Baroque Music*, Julie Anne Sadie (ed.), London, Oxford University Press, 1998, p. 238) da como correcto el año de 1627 (basándose en correspondencia diplomática alusiva a esta representación, correspondencia presentada en el artículo de S. B. Whitaker "Florentine Opera Comes to Spain", y publicada en *Journal of Hispanic Philology*, IX, 1984, pp. 43-66).

³¹ Fue representada hacia finales del año 1659 en el Teatro del Buen Retiro de Madrid, para festejar la Paz de los Pirineos y las bodas de la Infanta María Teresa de Austria con Luis XIV. Vid. Calderón, *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don Cruickshank, Martín Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990.

La música española había sido en el siglo XVI una actividad fundamental, sirviendo al culto en las capillas catedrales³², o sirviendo tanto al culto religioso como a las representaciones músico-teatrales palaciegas. El análisis se centrará sobre las principales capillas reales, siguiendo su evolución desde el Prerrenacimiento hasta el Barroco.

La etiqueta en la Corte española de los Austrias renacentistas exigía dos ceremoniales distintos: el de la Casa de Borgoña, y el de la Casa de Castilla. Esta doble factura del ceremonial cortesano se mantendrá hasta mediados del siglo XVIII, cuando se extingue la Casa de Castilla, y la de Borgoña pasa a llamarse Casa del Rey. Carlos III rompería definitivamente con esta tradición y fundiría la tradicional Casa de la Reina y la Casa del Rey en una sola: la Casa Real. Esta organización de la Corte española afectará al desenvolvimiento de los músicos y al desarrollo de la música de una manera trascendental.

Por una parte, la tradición palaciega de la Corte de Carlos “El Temerario” unida a la actividad incesante de magníficos compositores flamencos (Dufay, Isaac, Josquin, etc.), que sembrarán de brillantes jeroglíficos y enigmas musicales y polifónicos la península italiana, se trasladará a la Corte Española de Don Juan (hijo de los reyes Católicos) como Casa de Borgoña, y de este modo, incluirá en su etiqueta a la denominada Capilla Flamenca. Por otra parte, la Corona de Castilla poseía su propia institución, dentro de la cual funcionaba su propia capilla de música.

Después de la muerte de Isabel La Católica, y desde la finalización del reinado de Fernando de Aragón hasta 1516, Carlos poseerá dos casas, cada una con presupuesto, administración y personal propios: la Casa de Borgoña (que le acompañará en todos sus viajes) y la de Castilla. Cuando Carlos es nombrado Emperador, le acompañarán en sus

³² Eran Catedrales Principales desde el punto de vista musical: Antequera, Badajoz, Granada, León, Málaga, Oviedo, Sevilla, Toledo, Zaragoza y las Descalzas Reales de Madrid (*vid.* Samuel Rubio, *Historia de la*

desplazamientos músicos de ambas casas. Además, debe tenerse en cuenta que no todos los componentes de la Casa Borgoñona procedían de Flandes.

Hacia 1545, se despliega en la Casa de Borgoña una división en cinco gremios³³: la *Cámara*, la *Cavalleriza*, la *Capilla*, las *Guardas* y el gremio de *Mayordomos*, *gentiles hombres* y *oficiales* (que recibían el nombre general de *Casa*). En este tiempo la Capilla Flamenca (dependiente de la Casa de Borgoña) establece una serie de jerarquías: el *capellán mayor*³⁴, el *segundo limosnero*, los *sumilleros de oratorio*, el *Maestro de capilla*³⁵, los *Capellanes*³⁶, los *cantores*, los *muchachos de la Capilla*³⁷, el *organista*, el *templador*³⁸, el *furrier*, un *mozo de limosna*, y los *mozos de capilla y oratorio*³⁹. En la Caballeriza también se ocupaban diferentes cargos relacionados con la Música (*instrumentistas* y *maestros de danzar*).

En 1548, el príncipe Felipe mantiene dos casas diferentes y yuxtapuestas (“Casa al modo de Castilla”⁴⁰ y “Casa de Borgoña”), independientes de las del Emperador Carlos V (“Casa de Borgoña” y “Casa de Castilla”). La Casa Princesca de Castilla (la del príncipe Felipe), que conserva la división en cinco gremios del Emperador, constaba de un *capellán mayor*, trece *capellanes*, *maestro de capilla*, catorce *cantores*, cinco *cantorcicos*, *maestro*

Música Española, vol. 2, *Desde el “ars nova” hasta 1600*, Madrid, Alianza Música, 1988, p. 13).

³³ Vid. Archivo General Palacio Real Madrid, sec. Histórica, caja 49, fol. 65.

³⁴ Era del jefe de la Capilla, y podía ser sustituido en caso de ausencia por el *limosnero mayor*.

³⁵ Era labor del *Maestro de capilla* ocuparse de los “mochachos cantorcicos”. Debía darles de comer, vestirles, y “enseñarles la música y oficio de capilla”. También tenía la obligación de llevar todo lo necesario para los “mochachos”, en aquellos viajes en los que acompañaba al Rey.

³⁶ Se refiere a los capellanes de las misas cantadas y rezadas.

³⁷ Cuando los muchachos de la capilla mudaban la voz, el rey sufragaba sus gastos de estudio durante tres años, de manera que aquéllos que tuvieran buena voz se quedarían como *Cantores* (con preferencia sobre otros cantores), y aquéllos que al mudar la voz no fuesen buenos para cantar, podrían aprender la técnica de algún instrumento y quedarse como *ministriles de la Capilla*.

³⁸ Tenía siempre como principal obligación la de “tener siempre los órganos en orden y bien aderezados”.

³⁹ Estos mozos no coincidían con los muchachos cantores.

⁴⁰ Sus miembros provendrían en parte de la Casa de Castilla de la Emperatriz Isabel, a cuya muerte se distribuirían los criados entre la Casa de príncipe Felipe y la Casa de las Infantas.

*de los cantorcicos*⁴¹, dos *tañedores de tecla*, *templador*, *apuntador de libros*, siete *mozos de capilla* y dos *reposteros de capilla*.

El nacimiento definitivo de las llamadas “capilla flamenca” y “capilla española” no sucederá hasta 1556, año en que se distribuirán atendiendo a su procedencia, flamenca o española, los miembros de la antigua Casa de Borgoña. Los componentes de la antigua Casa de Castilla se integrarán en las dos capillas de nueva formación (“flamenca” y “española”). Este sistema bipartito de los Austrias españoles quedará así fijado definitivamente hasta el siglo XVIII, época en la que se irá disolviendo, hasta su completa desaparición hacia el ecuador del siglo.

Sintetizando, puede afirmarse que existirían dos Gremios Reales directamente relacionados con la música en el siglo XVII: el gremio *Capilla* y el gremio *Cavalleriza* (y *armería*). El que soportaría el peso fundamental de la actividad musical sería principalmente el de la *Capilla*, con las ya institucionalizadas “capilla flamenca” y “capilla española”. El gremio de la *Armería* se ocuparía de instrumentistas que acompañarían al rey en sus viajes y luchas armadas, como los *atavaleros* y los *trompetas*, y un gremio secundario, la *Guardia de los archeros*⁴². Otras instituciones musicales que dependían o se relacionaban directa o indirectamente de la Corte española fueron: la Capilla del Duque de Calabria, el Real Colegio de Cantores de la Real Capilla de Madrid, y la Capilla del Monasterio de Religiosas Franciscas Descalzas de la primera regla de Santa Clara de Madrid, fundada en 1572 por la hija del Emperador Carlos V, Doña Juana de Austria.

⁴¹ Para este cargo sería designado Luis de Narváez, que ya había publicado su obra *Los seys libros del Delphin de musica de cifra para tañer* (Valladolid, 1538).

⁴² Esta *Guardia de archeros* poseería sus propios *trompetas*, muchos de ellos conocidos por proceder de la llamada Escuela Italiana. Vid., Núñez de Castro, *Sólo Madrid es corte*, Madrid, 1658, pp. 205 – 206.

2.1.2. La enseñanza musical en la España del Barroco.

La enseñanza musical en la España áurea se desarrolló bajo diferentes formas. La práctica musical en las capillas, tanto catedralicias como nobiliarias o reales, proporcionaba una fuente primordial de aprendizaje. En ellas era el *Maestro de Capilla*, o en ocasiones (y dependiendo de las normas específicas de cada capilla), el *Chantre*, el *Sochantre*, o el *Organista* el que se ocupaba de enseñar el arte de la lectura de la música, del canto y de la entonación.

Las obligaciones del *Maestro de capilla*⁴³ eran las de saber componer, dirigir el coro, y enseñar⁴⁴ el *Canto llano*, el *Canto de organo*, y el *Contrapunto*. Los *Mozos de coro* empezarían su aprendizaje cantando la *Polifonía* y el *Canto llano*, para después estudiar el Latín y el “Arte de la compostura”⁴⁵.

Otra vertiente fundamental en la enseñanza musical estará constituida por los tratados teóricos. Gran parte de ellos, sobre todo durante el Siglo XVI, versarán sobre la práctica de la composición (Domingo Marcos Durán, Francisco Tovar, Fray Juan Bermudo), así como de la historia de la teoría musical (Francisco de Salinas). Otros, ya en el Barroco, tratarán los problemas del intérprete vocal (Andrés Lorente) e instrumental (Tomás Vicente Tosca, Pedro de Ulloa, y Pablo Nasarre).

De entre los tratados teóricos y los libros de vihuela y tecla del siglo XVI (téngase en cuenta que en todos ellos se recogían enseñanzas de buen provecho para aprendices de la interpretación y la composición), uno de los que destacan especialmente, por su profundo

⁴³ Vid. Samuel Rubio, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ Vid. Samuel Rubio, *op. cit.*, pp. 36-37.

⁴⁵ Un programa (o una especie de planificación pedagógica de la época) que abarcase estas enseñanzas puede hallarse en el *Libro de musica practica* de Francisco Tovar (Barcelona, 1510), y en el *Arte de canto llano y canto de organo* (Valladolid, 1592), de Francisco Montanos.

contenido y por las completas indicaciones pedagógicas que nos cede, es la Obra de Fray Juan Bermudo.

Uno de los libros en cuestión, la *Declaración de Instrumentos musicales* (Osuna, 1555), no sólo reproduce algunas indicaciones para la interpretación y el adorno (la glosa, etc.), como ocurre en los ejemplares de Cabezón, Santa María, o Venegas de Henestrosa; sino que además constituye un valiosísimo testimonio que revivifica la imagen de lo que debió ser la interpretación y la composición a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

Bermudo, en su *Magnus Liber (La Declaración y El Arte)* señala con especial énfasis su particular modo de ver el redoble⁴⁶ y la pedagogía musical⁴⁷ en general, además de recoger al detalle toda la sabiduría conocida hasta el momento sobre los fundamentos de una afinación avanzada y moderna para su época.

Dentro de la parcela de la pedagogía musical, Bermudo trata varios aspectos: la manera en la que debe enfocarse el aprendizaje desde un punto de vista metodológico progresivo⁴⁸, y el estudio obligado de materias como el canto⁴⁹ o “tañer” un instrumento, para llegar a ser un maestro en el Arte final o Arte de la compostura.

⁴⁶ Bermudo, del mismo modo que Santa María, Cabezón, o Venegas, trataría el redoble: “Ay dos maneras de redobles en el arte de tañer monachordio unos son de tono, y otros de semitono. Mucho haze al caso saber si aveys de redoblar en tono, o en semitono. [...]si el modo pide redoble de semitono, de semitono lo dareys: y si de tono, por semejante manera sera de tono. Mirad luego las teclas cercanas al golpe, que son de esencia del modo que tañeys: y en las tales poeys redoblar. Lo sobredicho es essencial de los modos”. Bermudo, Libro 4º, Cap. II, Fol. LX.

⁴⁷ En el argumento del Libro segundo del *Arte Tripharia* (Osuna, 1550), Bermudo explica el planteamiento pedagógico de su obra: “Argumento del libro segundo. En Este libro segundo pone el author los primeros rudimentos, y elementos dela Musica para los que han de saber cantar todo canto, y tañer instrumentos musicales. Tracta la materia en primeros principios, y asi queda imperfecta: imitando a la naturaleza, que comiença delo imperfecto, y acaba en lo perfecto.” Bermudo, 1557, 20v.

⁴⁸ Así describe Bermudo en la *Declaración* cómo distribuir un aprendizaje de manera progresiva: “La Musica que aveys de poner: sea primero vnos villancicos del acertado musico Iuan vazques, que aunque son faciles por ser en genero de villancicos: no carecen de Musica para hazer fundamento. Depues poned musica de Iosquin, de Adriano, de Iachet mantuano, del maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth, y de algunos otros semejantes”.

⁴⁹ Esto puede extraerse de las palabras de Bermudo en su *Declaración*: “Depues que el cantor vuviere vsado composición de canto llano: exercite se en algunas habilidades. La primera sea cantar por la mano, que es composición de improviso. Sirue esta habilidad amuchas cosas”. Bermudo, 1555, 126r.

Pablo Nasarre, resumen de todos los conceptos teóricos anteriores, en su *Escuela Música según la práctica moderna*⁵⁰, dedicará un apartado específico a los “Principios pedagógicos”, refiriéndose a la “preparación o composición de la música litúrgica”⁵¹. Además de tratar la manera de cantar, reflejará una solución insólita a un problema pedagógico no planteado, de manera teórica, hasta el momento: la enseñanza musical de los ciegos. Para conseguir un aprendizaje eficaz en este tipo de discapacidades “Todo el estudio de la música ha de ser valiéndose de la memoria”⁵².

Sin embargo, la enseñanza femenina no debió complacerle en demasía, y expone así, aludiendo a la dificultad de las mujeres en mantener el compás: “La misma fogosidad, como tienen facilidad en el movimiento de los dedos es causa de apresurarse en la música que tocan, no dándole el aire que se le debe dar y faltando muchas veces al compás”⁵³.

Otro aspecto notable en la pedagogía musical estará compuesto por los libros publicados para la práctica instrumental. En ellos, el compositor-pedagogo se dirigirá a un público casi autodidacta, explicando la conformación del instrumento, la manera de tocarlo, los principios rítmico-melódicos de notación empleados y la distribución progresiva de las obras objeto de la práctica.

Con este objeto se publicarán a lo largo de los siglos XVI y XVII magníficos libros de música para la vihuela y para tecla (órgano, clave, etc.).

2.1.3. La música en la escena barroca española palaciega. Madrid y el teatro cortesano de los siglos XVII y XVIII

⁵⁰ Consta de dos tomos, publicados en Zaragoza, en los talleres de los herederos de Diego Larrumbe y Manuel Román, entre 1723 y 1724.

⁵¹ Vid. Francisco José León Tello, *La Teoría española de la Música en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, C.S.I.C., 1974, p. 97.

⁵² Vid. Pablo Nasarre, *Escuela Música*, Zaragoza, 1723-1724, p. 483.

Durante el siglo XVI la música, en España, había pasado de ser un entretenimiento de nobles y eruditos⁵⁴, típico en las ceremoniosas y opíparas comilonas, para convertirse en un fenómeno social, donde la práctica musical instrumental y vocal ya no era sólo patrimonio de unos pocos, sino que dejaba una posibilidad abierta de entrar en el mundo de la interpretación a las clases acomodadas (artesanos y comerciantes, etc.).

Este hecho se vio favorecido indiscutiblemente por la proliferación de impresos musicales en tablatura (principalmente para vihuela, aunque también existieron ejemplares para órgano o tecla, como el de Cabezón⁵⁵, Venegas de Henestrosa⁵⁶, o Tomás de Santa María⁵⁷). Si a esto se añade la difusión tradicional de la música para vihuela (de lo que sólo ha quedado constancia de su existencia en cartas o escritos) a través del soporte manuscrito, la música sobresale como uno de los principales medios de entretenimiento, en las fiestas (de la familia o de la iglesia) y en la vida cotidiana de la sociedad de finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII.

La música, como así se demuestra en la iconografía de la época y en los prólogos de los libros de vihuela, añade a su papel magnificante en la Corte y a su particular manera de solemnizar las actividades religiosas (en la iglesia y en los monasterios y conventos) uno nuevo, el de distraer de los trabajos cotidianos al final de la jornada.

Después de la cena, los miembros de la familia se reunirían para interpretar una pieza a una voz (o dos voces, dependiendo de la situación) y vihuela, o a voz y teclado

⁵³ Pablo Nasarre, *op. cit.*, pp. 483-484.

⁵⁴ Aunque ya en la época medieval se pudiese observar la actividad de los juglares, que actuaban para el entretenimiento del pueblo en las puertas de las iglesias y en los mercados.

⁵⁵ Probablemente el libro *Obras de música para tecla, arpa y vihuela* fuese escrito antes que el de Venegas y Santa María, sin embargo, fue el último en ser publicado. Saldría a la luz en Madrid, de la mano de su hijo Hernando, en 1578.

⁵⁶ El libro de Luis Venegas de Henestrosa, al igual que el de Cabezón estuvo estrechamente ligado a la publicación de Libros para Vihuela. Se tituló *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, y fue publicado en Alcalá de Henares, en 1557.

(fenómeno más raro en España, debido a la principal difusión que se hizo de la vihuela, quizás también por su menor coste económico). Otra situación en la que la música participaría de la vida diaria de la sociedad no noble, sería cuando grupos de jóvenes se unieran para hacer música juntos, o cuando un aprendiz de vihuelista se compraba un instrumento y un libro de vihuela o de órgano, con el que aprendía, de manera autodidacta.

De este modo, tanto en el noble palacio, como en la casa de un comerciante, podían acontecer los fenómenos de la una representación dramático-musical incipiente. De las pequeñas salas de cámara de las casas la música saldrá para tomar posesión de la escena, aliándose con una copártcipe de excepción: la palabra.

Es entonces cuando se fundirá con el teatro en los corrales de comedias de las clases sociales bajas, o con el teatro de los jardines o escenarios palaciegos de la nobleza y la casa real. En los corrales el vestuario podrá ser más humilde, pero ya se hará uso de los grandes artificios tramoyísticos. En el jardín o el palacio, el vestuario será lujoso y la tramoya se fundirá con el escenario natural, muchas veces mitológico, de los jardines.

Las intervenciones musicales del teatro barroco español comenzarían siendo actuaciones musicales, vocales-instrumentales, breves e incluso en ocasiones, podían ser ajenas al argumento representado, o levemente ligadas a éste. Sin embargo, a pesar de su grado mayor o menor de vinculación argumental con el texto literario se consideraban casi indispensables en cualquier representación dramática del siglo XVII.

La importancia que los autores teatrales concedían a la utilización de la música en la escena se puede percibir en las palabras que *Serafina* pronunciara en *El Vergonzoso en Palacio*, de Tirso de Molina:

⁵⁷ El libro de Tomás de Santa María, *Arte de tañer fantasía assi para tecla, como para vihuela, y todo instrumento, en que se pudiere tañer a tres, ya quatro voces, y a mas* fue publicado en Valladolid, en 1565.

En la comedia los ojos,
¿no se deleitan y ven
mil cosas que hacen que estén
olvidados sus enojos?
La música, ¿no recrea
El oído, y el discreto
No gusta allí del concreto
Y la trama que desea?⁵⁸

Calderón también nos dará una prueba de la importancia del fenómeno musical en las representaciones teatrales:

Parecerán tibios algunos trozos, respecto de que el papel no puede dar de sí, ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que la haga en su imaginación composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo o del tablado.⁵⁹

La actividad teatral que avanzaría con pasos más firmes en el campo de la música teatral se celebraría en la Corte, siendo lugar propicio para las nuevas experimentaciones dramáticas y tramoyísticas. En un principio, el nombre del género no importaría demasiado y oscilaría entre la invención y el intermedio, la fiesta de la zarzuela o la ópera.

La primera representación músico-teatral española, *La Gloria de Niquea*, del Conde de Villamediana, participó de características de sus predecesoras la *masque* (mascarada) inglesa, el *ballet de cour* francés, y el *intermezzo* y los *balletti d'invenzione* italianos. En la *masque* y en el *ballet de cour* (que más tarde evolucionaría hacia el *ballet mélodramatique*), participaban personajes de la nobleza, que eran invitados por músicos y danzantes a participar en sus bailes. La primera etapa de desarrollo de la representación

⁵⁸ Tirso de Molina, *El vergonzoso en palacio*, ed. Everett Hesse, Madrid, Cátedra, 2001, p. 98.

⁵⁹ “Prólogo que don Pedro Calderón hizo cuando imprimió el primer tomo de sus autos”, en la edición de sus *Obras completas*, tomo III, Madrid, Aguilar, 1952, p.42.

dramático-musical española (a la que correspondería *La Gloria de Niquea*) sería deudora, en gran medida, de estos dos géneros.

Mientras en el *ballet de cour* (que surgió en 1581) de Enrique IV las secciones en que era dividida la danza fueron ordenadas como *ouverture*, *entrées* o *scène* y *grand ballet finale*, en la fiesta teatral española, los sucesos argumentales serían ordenados como loa, comedia y fin de fiesta o danza final.

El modelo italiano del *Intermezzo* influiría notablemente en la comedia española con música, ya que en él tomaban cada vez más importancia las comedias que servían de soporte a la representación, convirtiéndose en un antecedente de gran valor para la ópera.

La manifestación española de la *invención*⁶⁰, donde inicialmente tendría más importancia lo visual que lo sonoro (un espectáculo propuesto para el goce de los sentidos⁶¹, suma de todas las artes⁶², completamente inusual, hasta el momento) sería traída por primera vez a los vergeles de Aranjuez por la reina Isabel de Borbón, a través de la

⁶⁰ Antonio Hurtado de Mendoza, en su relación *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro señor D: Felipe IV*, 1623, justifica la denominación de invención para el nuevo género dramático-musical: “estas representaciones no admiten el nombre vulgar de comedia, y se le da el de ‘invención’. Esto que extrañará al pueblo por comedia, y se llama en Palacio Invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas, que es una fábula unida, ésta se fabrica de variedad desatada en que la vista se lleva la mejor parte, que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye”.

⁶¹ Tanto es así, que incluso se intentaba atraer la atención, no sólo del sentido de la vista (se estudiaba profundamente la manera de presentar la iluminación) y el oído (o también el séptimo sentido, el del entendimiento), o el tacto (era esencial la presencia del arte escultórico en obras como *El mayor encanto Amor o Los encantos de la Culpa*, de Calderón), sino también el del olfato. Este efecto olfativo iba ligado al efecto de iluminación, ya que a partir de la segunda mitad del siglo XVII, era habitual que el italiano Del Bianco mezclara perfumes o pomos de olores en las cazoletas o lamparillas de aceite que servían para iluminar. Este fenómeno se describe en dos *Avisos* de Barrionuevo, de 1656.

Como muestra de las indicaciones sobre la iluminación del teatro calderoniano puede tomarse la primera acotación que aparece en *La fiera, el rayo y la piedra*: “Obscurécese el tablado y, mientras se dicen los primeros versos, se descubre la perspectiva del mar con truenos y relámpagos”.

⁶² El teatro calderoniano, además de ser resultado lógico de las experiencias dramático-plurales anteriores, se transformó en una verdadera explosión múltiple de arte (quizá el Arte Conceptual – heredero del arte barroco del concepto – no surgiría, entonces, como suele afirmarse, en el siglo XX), donde la literatura, la música, la coreografía, la pintura, la escultura, los fundamentos arquitectónicos, la jardinería topiaria, la luminotecnia, y la magia contribuirían a la conformación de un espectáculo en el que el receptor se vería inevitablemente envuelto.

puesta en escena de *La Gloria de Niquea*⁶³, cuyo autor, el Conde de Villamediana, decíase andaba en amores con la reina. Con motivo de las fiestas de primavera del nuevo reinado (1622) la reina organizó este festejo, en el que participarían la infanta Doña María, hermana de don Felipe IV, encarnando el papel de *Niquea*, las damas del palacio, y la misma reina, ataviada con ropajes de plata guarnecidos de diamantes⁶⁴.

Ya asentada la práctica músico-teatral en la Corte Española, al final del reinado de Felipe IV y durante la época de la representación de *Los celos hacen estrellas*⁶⁵ (cuando el Rey Carlos II era apenas un niño), de Juan Vélez de Guevara, puesta en música por Juan Hidalgo, la participación de la nobleza en la representación se volvería diametralmente diferente. De participar en todos los detalles, se limitaría a adoptar una postura pasiva de contemplación del espectáculo⁶⁶.

⁶³ Posteriormente a la puesta en escena de *La Gloria de Niquea*, las damas de la Corte representaron con motivo del cumpleaños de la reina *Querer por solo querer*, de Hurtado de Mendoza, y más tarde, otra fiesta teatral, *El vellocino de oro*, de Lope de Vega, que ya había sido representada, en una versión más modesta, en los corrales de comedias.

⁶⁴ El ropaje de la reina iba en completa consonancia con su propio marco escénico, una esfera de cristal, que hacía las veces de trono. Vid. Felipe Pedraza y María Teresa Chaves Montoya, *La Gloria de Niquea, Una Invención en la Corte de Felipe IV*, Aranjuez, Doce Calles, 1991, p. 76.

⁶⁵ *Los celos hacen estrellas*, con texto literario de Juan Vélez de Guevara y Música de Juan Hidalgo, fue representada en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, en 1572.

⁶⁶ Durante el reinado de Carlos II la acción teatral daba algún índice de profesionalización, ya que apenas participaban en ella los aficionados de la Nobleza, como así puede extraerse de estas disposiciones de la Etiqueta Palaciega: “*Comedias y otras fiestas que se azen en palacio y el lugar que a cada uno de los que tienen entrada en ella les toca.*”

La silla de S. M. Se pone sobre una alfombra a la parte del salonzillo del dormitorio diez o doze pasos desuidado[sic] de la pared y a las espaldas um biombo.

Las almoadas para la Reina a mano izquierda, y si ay prinzipte o ynfantes sillas al lado de S. M., y para las señoras infantas almoadas a la parte de la Reina.

Para la camarera mayor de la Reina se ponen dos almoadas al lado yzquierdo de la Reina [...].

Quando ay aya de Rey o prinzipte o ynfantas, se le ponen detrás de la persona de quien es aya, y concurriendo con la camarera mayor en coche de SS.MM. o otra parte qualesquier toca el mejor lugar a la camarera mayor, como lo declaro la S. M. El Rey nuestro señor don Phelipe Quarto entre la Marquesa de los Velez, aya del principe don Carlos Segundo. [...]

A la puerta del bestuario unas veces se arma teatro y otras se pone biombo, y en esta y en las luzes se observa las ordenes que S. M. Da según las ocasiones.”

Etiquetas de Palazio, estilo y gouierno de la Casa Real que an de obseruar y guardar los criados de ella en el uso y exerzizio de sus oficios, desde mayordomo mayor y criados mayores asta los demas criados inferiores. Funziones de la misma Casa Real ordenadas año de 1562 y reformadas el de 1624 años, B. N. M., Ms. 8740, sin foliar.

La representación dramática con música iba exigiendo sin que nadie, aparentemente, se percatase de ello, un lugar apropiado para desarrollarse. Primero se eligió el maravilloso Jardín de Isla, de los Jardines de Aranjuez, para *La Gloria de Niquea*.

Otros lugares⁶⁷ escogidos para las reales representaciones serían el Coliseo del Buen Retiro, donde serían representadas obras como *La fiera, el rayo y la piedra* (1656), los Jardines de la Zarzuela, donde serán representadas las llamadas Fiestas de la Zarzuela (*El golfo de las sirenas*, 1657) o el Salón Dorado del Alcázar, escenario de *Los celos hacen estrellas* (1672).

Que el teatro español se tomaba paulatinamente como una actividad profesional específica parecía haberse tornado un hecho fehaciente.

Asimismo, las compañías teatrales importantes empiezan a integrar una gran cantidad de músicos en su plantilla. Y las compañías menores solicitarían la intervención temporal de los músicos locales, aunque frecuentemente se debieran salvar escollos para obtener las autorizaciones de los Cabildos.

En una compañía importante, como podía ser la de Manuel Vallejo (presentada en Madrid, en 1633), aparecían como componentes, un gran número de músicos-actores multifuncionales, que en la misma obra realizaban diversas actividades como cantar, representar, bailar, y tocar determinados instrumentos (con frecuencia era el arpa el instrumento elegido para acompañar a la voz).

Curiosamente las mujeres, en múltiples ocasiones, encarnaban mayor cantidad de funciones, ya que la mayor parte de las veces eran requeridas para “cantar, bailar y

⁶⁷ Lo referente a lugares de representación se tratará en mayor profundidad en el capítulo II, al considerarse de vital importancia para llegar a entender una clasificación del género dramático-musical español del siglo XVII.

representar”, mientras que los varones rara vez desempeñaban esas tres funciones en la misma representación⁶⁸.

También parece necesario señalar la frecuencia de la participación femenina en las representaciones teatrales en la España del siglo XVII, al contrario de lo que sucedería en otras naciones como Inglaterra (obsérvese el caso de las compañías contemporáneas a Shakespeare, bajo el reinado de Isabel I), donde este fenómeno se consideraba una práctica lasciva y poco adecuada, además de estar prohibida.

El género dramático-musical español podría considerarse básicamente como un fruto de la simbiosis entre dos elementos de la música vocal-instrumental española: la música perteneciente al género solístico español del Renacimiento, al cual pertenecerían todas las pequeñas formas musicales que se interpretaban con voz solista y un instrumento acompañante, como era el caso de los libros para vihuela o las colecciones de piezas (canciones) del Prerrenacimiento, y la música escénica incipiente, de invenciones, intermedios y comedias musicales, desarrollada a comienzos del siglo XVII.

⁶⁸ La Plantilla de músicos-actores -danzantes de la compañía estaba dispuesta de la manera que sigue:

Manuel Vallejo,	canta y representa.
María de Riquelme,	baila y representa
Miguel Jiménez,	baila y representa.
Bernarda Teloy,	canta, baila y representa.
Damián Arias,	representa.
María Margarita,	canta, baila y representa.
Jerónimo de Ayala,	representa.
María Jiménez,	canta, baila y representa.
Andrés de Albadía,	canta con arpa contraltos.
F. Concepción,	canta con arpa, baila y representa.
Pedro de Valcácer,	representa y baila.
María de Valcácer,	canta, baila y representa.
Pedro García,	baila y representa graciosos.
Francisco de Salas,	representa.
Francisco de Valdés,	canta tenores, baila y representa.
Francisco Rodríguez,	baila y representa.
Marco Antonio,	canta bajos, baila y representa.
Agustín Molina,	canta contraltos y representa.
Música a diez,	cinco hombre y cinco mujeres, con dos arpas.
Bailes a doce,	seis mujeres y seis hombres.

El género solístico español habría surgido a lo largo del siglo XVI fruto de la práctica de la música vocal-instrumental de cámara. Ejemplos de esta maravillosa música preoperística (algo rústica en sus procedimientos armónicos y técnicos, instrumentales y vocales) serían las piezas incluidas en fuentes principales (por su abundancia y calidad, en la Corte Española, desde los Reyes Católicos hasta el reinado de Felipe III) como las citadas a continuación: el *Cancionero de la Colombina*⁶⁹, el *Cancionero de Palacio*⁷⁰, el *Cancionero de Medinaceli*⁷¹, el *Cancionero de Coimbra*⁷², *Barcelona*⁷³, *Barcelona 2*⁷⁴, *Bolonia*⁷⁵, *Sevilla*⁷⁶, *Elvas*⁷⁷, *Toledo*⁷⁸, *Tarazona*⁷⁹, *Tarazona 2*⁸⁰, *Tarazona 3*⁸¹, y las colecciones de *Ensaladas*⁸² de Mateo Flecha “El Viejo”(del que se conservan, ya publicadas por su sobrino “El Joven”, en Praga, en 1581, seis Ensaladas: *Jubilate*, *El fuego*, *La bomba*, *La negrita*, *La guerra*, y *La justa*) y Mateo Flecha “El Joven” (éste compondría, siguiendo el modelo de su tío dos ensaladas más: *Las cañas*, y *La feria*).

Vid. J. Onrubia de Mendoza, *Trece autos sacramentales*, Barcelona, Bruguera, 1970, p.26 y ss.

⁶⁹ *Cancionero de la Colombina*, Biblioteca Colombina, Sevilla, Ms. 7-I- 28, copiado en 1490.

⁷⁰ *Cancionero de Palacio*, Biblioteca Real, Madrid, Ms. 2-I-5, copiado a finales del Siglo XV o principios del Siglo XVI.

⁷¹ Biblioteca de la Casa Ducal de Medinaceli, copiado hacia 1569.

⁷² Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, Ms. De música 12, copiado a finales del Siglo XV o principios del Siglo XVI.

⁷³ Orfeo Catalá, Ms. 5, finales del Siglo XV.

⁷⁴ Biblioteca de Catalunya, Ms. 454, copiado a finales del Siglo XV o principios del Siglo XVI.

⁷⁵ Liceo Musicale, Ms 109, Siglo XV.

⁷⁶ Biblioteca Colombina, Ms. 5-5-20, Siglo XVI.

⁷⁷ Biblioteca pública Hortensia, Siglo XVI.

⁷⁸ Archivo musical de la catedral, libros de facistol núms. 18 y 21, Siglo XVI.

⁷⁹ Archivo de música de la catedral, Ms. 2, Siglo XVI.

⁸⁰ Archivo de música de la catedral, Ms. 3, Siglo XVI.

⁸¹ Archivo de música de la catedral, Ms. 5, Siglo XVI.

⁸² La ensalada era, al igual que la especialidad gastronómica, una mezcla de elementos que aunque aparentemente eran heterogéneos, constituían un conjunto armónico de sentido completo. Se entremezclaban géneros diferentes, tanto en lo referente a lo literario, como en lo que atañe a la música. También se observa en esta forma la presencia de diferentes caracteres, conviviendo lo jocoso con lo dramático, o lo religioso con lo profano. En las texturas musicales aparecían las melodías a solo (muy relacionadas con el género dramático-musical español del siglo XVII), alternadas con secciones imitativas y con formas de motete.

Este tipo de recopilaciones (cuya aparición seguiría sucediéndose, simultáneamente a la experiencia dramática, como ya se comprobará más adelante) dan una muestra variada de la forma de componer el romance, el villancico, la villanesca, el soneto, el estrambote, o el madrigal. De todas estas formas musicales, las que dejaron huella indeleble en el género dramático español del Manierismo y del Barroco fueron el madrigal polifónico y el soneto solístico.

Tanto en el madrigal y la ensalada, como en el soneto se conectaron dos fuertes tradiciones de la música y la literatura popular-culta del repertorio cancioneril, la tradición italiana, y la tradición española. Dicho de otro modo, se filtran las maneras italianas de ver la composición musical a través de los poros de la composición típicamente española, construyendo así un puente que une las dos orillas, la de la tradición española y la de la “Revolución italiana”, contagiada inicialmente por el Marqués de Santillana en la literatura y por Palestrina, a través de Victoria y Francisco Guerrero, en la música.

Mateo Flecha “El Viejo” y Mateo Flecha “El Joven” serán los que introduzcan las estructuras y las texturas italianas en mayor medida, en sus celebérrimas ensaladas.

Guerrero matizará los hermosos metros italianos compuestos por poetas españoles (véase *Ojos claros, serenos*, de Gutierre de Cetina, recogido en el *Cancionero de Medinaceli*) con conducciones polifraseicas y polidinámicas cubiertas por nuevos cromatismos de cuño netamente hispánico en la corriente horizontal del madrigal Guerreriano.

Por otra parte vendrá la labor de los vihuelistas⁸³, que incluirán en sus colecciones difundidas a través de la imprenta, múltiples ejemplos de la música vocal profana solística

⁸³ Cuando Juan de Mena (1411-1456) describió en su obra *La coronación del marqués de Santillana*, la eufonía y el efecto benéfico del sonido de la Vihuela de mano (“...el cual Orpheo era mui gran juglar, al

(cuya principal forma será el solo acompañado, que más tarde emplearán los compositores barrocos de la música dramática española), aspecto original y único entre los libros de tablatura que se publicaran en otros países europeos, durante el período renacentista.

En el marco de este pregénero dramático del solo acompañado se puede encontrar el trabajo precursor de Alonso Mudarra, en sus *Tres libros de música en cifra para vihuela* donde incluye obras que, tomando la denominación musical de soneto, unas veces son superpuestas a la estructura literaria, propiamente dicha, del soneto, en lengua castellana, italiana⁸⁴, o sobre otras estructuras literarias no sonetísticas, como la canción⁸⁵, el villancico⁸⁶, o la copla de pie quebrado⁸⁷.

En los sonetos literario-musicales de la colección de Mudarra se puede observar el contraste melódico entre los tercetos y los cuartetos, y el uso frecuente del diseño de *nota cambiata*.

Además, ejercería una poderosa influencia en los coros o números para conjuntos de voces y de instrumentos de la música dramática española, la música policoral autóctona, cuyos pilares fundamentales fuesen asentados por Victoria (influenciado por el gran

menos tañía mui bien una çítola, o vihuela que los ríos que lo oían dexavan de correr para el mar por oír el su son” (XVI), no podía sospechar que este instrumento obtendría tan alto grado de consideración y difusión.

Las fuentes de música para vihuela que pudieron influir en la textura compositiva de los solos acompañados y de la trayectoria melódico-armónica de los números (secciones) músico-dramáticos, son enumeradas a continuación: *Libro de música de vihuela de mano. Intitulado El Maestro* (Valencia, 1536) de Luis de Milán, *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela* de Luis de Narváez (Valladolid, 1538), *Tres libros de música en cifra para vihuela* (Sevilla, 1546) de Alonso Mudarra, *Libros de música de vihuela intitulado Silva de Sirenas* (Valladolid, 1547) de Enrique de Valderrábano, *Libro de música de vihuela* (Salamanca, 1552) de Diego Pisador, *Libro de música para vihuela, intitulado Orphenica Lyra* (Sevilla, 1554) de Miguel de Fuenllana, *El Parnaso* (El Escorial, 1575) de Esteban Daza, *Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones nuevamente puestos en música* (Roma, 1553) de Diego Ortiz, y el *Ramillete de flores* (cuaderno de la Biblioteca Nacional, de Madrid, Ms. Mús. 1593).

⁸⁴ Como así sucede en los sonetos *O gelosia de amanti*, de Iacopo Sannazaro, o *La vitta fugge*, de Francesco Petrarca.

⁸⁵ Obsérvese el ejemplo de *Claros y frescos ríos*, de Boscán (c. 1474-1542).

⁸⁶ Vid. *Si me llaman, a mí llaman*, de los *Tres libros de musica...*, de Mudarra.

⁸⁷ Vid. Recuerde el alma dormida, creado por Jorge Manrique (c. 1440-1479).

maestro de la Contrarreforma, Giovanni Pierluigi da Palestrina), o Guerrero, a lo largo del siglo XVI.

2.2. La teoría musical barroca española.

2.2.1. La interpretación. La técnica instrumental y vocal de ministriles y cantores

En la mayoría de los casos el papel de los instrumentos se limitaba al del acompañamiento de las voces (exceptuando los primeros ejemplos de música instrumental independiente, para el clavicembalo o la guitarra). Así, Cerone expone que “cuando con los instrumentos se quieren acompañar las voces humanas, las más veces, para acomodarlas, se tañen a la segunda, a la tercera, a la cuarta, etc.”⁸⁸

No obstante, el siglo XVII es una época de transición en la que los instrumentos van creando su senda independiente, planteándose entonces nuevos problemas. Por una parte se heredan y transforman los criterios de la digitación y la ornamentación en la tecla (órgano, clavicembalo, claviorgano), criterios cimentados por la concepción de Cabezón, y transformados por Correa de Arauxo.

También se estudiarán con profundidad los criterios de digitación y ornamentación en los instrumentos de cuerda percutida (arpa, vihuela, guitarra, laúd).

Cerone critica la ejecución demasiado rápida, la excesiva ornamentación, y la manera de mezclar instrumentos “discordantes” en sus timbres, de algunos intérpretes instrumentales:

El primer abuso es que la música que ponen en concierto es música veloz, disminuida, ligera y sin ninguna gravedad, de modo que los instrumentos no pueden producir armonía que satisfaga nuestro oído [...]. Y no advierten estos señores que la música para conciertos debe ser espaciosa, pesada y que proceda con gravedad y majestad [...]. Y tanto más, cuando se sienten a disminuir las partes a lugar y a

⁸⁸ Vid. Pietro Cerone, *Melopeo*, Nápoles, 1613, p. 1065.

tiempo, adornándolas con lindas tiradas y con pasos galanes y claros, y de modo que todos los entiendan; y no tan desmenuzados, tan continuados y tan furiosos, que dañen y destruyan el aire de solfa graciosa que le dio su autor a la obra que se concierta.

El segundo abuso es el hacerlos con tantas confusiones de instrumentos diversos y en todo de contraria naturaleza, con la multitud de los cuales piensan ellos de hacer aquellos milagros que leemos de aquellos Orfeos, de aquellos Anfiones y de todos aquellos antiguos músicos; y no es así, sino que dan ocasión de reír a los que se entienden de conciertos.⁸⁹

En la faz vocal de la interpretación de la música ya existía en Italia una gran tradición de interpretación vocal, principalmente en lo que a música religiosa se refiere. En la Roma del Papa Marcello II, se había llegado a una depuración máxima del estilo, en la búsqueda de la expresión más pura de la Palabra Divina. Es entonces cuando se instaura un tipo de ejecución coral estricto, sin acompañamiento instrumental, que se denominaría “a capella”. Este sería entonces el camino buscado por la música vocal palestriniana, dejando la responsabilidad interpretativa a una zarliniana “harmonia et un concerto de voci”⁹⁰.

A partir del surgimiento de la ópera, en 1598, se busca una nueva manera de cantar, de acuerdo con la revitalización de los antiguos ideales de la música dramática griega. Los componentes de la *Camerata Fiorentina* querían interpretar la música tal como imaginaban que pudieron hacerlo sus predecesores en el Peloponeso. Así pues, se tenía en mente que los griegos cantaban en la escena con un acompañamiento instrumental compuesto por instrumentos de cuerda.

El interés de la interpretación se centró en resaltar la palabra (como habían hecho sus antecesores en el Concilio de Trento). A tener esta premisa dramática de hacer sobresalir el significado del texto literario, la ejecución musical pasó a ser, esencialmente,

⁸⁹ *op. cit.*, p. 1065.

⁹⁰ Vid. Frederick Dorian, *Historia de la Ejecución Musical*, Madrid, Taurus, 1986, p.32.

la expresión del lenguaje y del ritmo, dejando en un segundo plano, en los primeros momentos de la ópera, la belleza vocal.

Con el transcurso del tiempo, con la experiencia operística en un estadio más desarrollado, y con el florecimiento del canto monódico solista (que requería un adiestramiento vocal cada vez más especializado), aparece una nueva técnica de canto.

Así, surgen diferentes recursos “nuevos” para la emisión de la voz: el *messa di voce*⁹¹, y la *esclamazione*⁹², que contribuirían a la constante búsqueda de “una certa nobile sprezzatura di canto”, de Caccini⁹³.

En la voz se empezaban a distinguir registros. En la antigua escuela italiana (de la *Camerata*) se distinguían tradicionalmente dos registros: pecho y cabeza. Caccini había distinguido sólo dos registros: *voce piena e naturale* y *voce finta*.

Sin embargo, la escuela posterior reconocía tres registros: pecho, *falsetto* o medio, y cabeza. Se consideraba muy agradable para las *esclamazione* el uso del *falsetto* femenino, mientras que el masculino se consideraba poco apropiado, aconsejándose la utilización de la voz natural.

Los *passagi* o adornos de bravura sólo se permitían en una directa conexión con el sentido del texto literario, y se exigía a los intérpretes una claridad (Caccini buscaba esta pureza sonora de las vocales), hasta entonces inusitada, en la articulación de las vocales para la completa comprensión de ese texto.

Lorente, en su tratado⁹⁴, imprime una variante a la clasificación vocal de la Nueva Escuela Italiana: “O son solamente de cabeza, o solamente de pecho u obtusas, advirtiéndolo

⁹¹El *messa di voce* era un tipo de ataque vocal que se empleaba para evitar la variación de intensidad en los sonidos de valores largos, revitalizándolos en volumen y calidad sonora.

⁹² La *esclamazione* fue un recurso muy utilizado en el Renacimiento y se siguió empleando en la Ópera. Consistía en reforzar la voz en el momento que iba a empezar a disminuir, un crescendo al final del sonido. Este crescendo final se fue anticipando hasta que casi ocupaba toda la figura, “inflando” así la emisión vocal.

que decimos solamente porque se hallan algunas que son medias de cabeza y medias de pecho.⁹⁵”

Nassarre⁹⁶ se ocupa en cambio de definir los problemas que afectan a los cantantes, aduciendo razonamientos científicos, y explicando lo inconveniente que puede resultar el falsete en la voz masculina.

2.2.2. La evolución técnica de los instrumentos musicales en el barroco español.

La descripción organológica más completa del siglo XVII español es la que Cerone nos muestra en su *Melopeo*. En el primer capítulo (p. 1038) ya divide a los instrumentos en tres clases: “de golpe, de viento y de cuerdas”, enumerándolo de este modo:

Los de golpe son atambor, sinfonía, gistro, crotal, ciémbalo, tintinábulo, pandero y atabal, etc. Los de viento son coro, tibia o flauta, sambuca, cálamo, sodelina o gaita, siringa o fístula, chirimía, trompeta, sacabuche, corneta, regal, órgano, fagote, cornamusa, cornamuda, dulzaina y doblado, etc. Mas los de cuerdas son éstos: sistro común, salterio, acetábulo, pandura, dulcemiél, requibina o rabel, vihuela, violón, lira, cítara o cítora, guitarra, laúd, tiorba, arpa, monocordio, clavicordio, címbalo y espineta, etc. [...].

Los instrumentos de viento que entran en los conciertos son sacabuches, fagotes o bajones, doblados, flautas, dulzainas, cornetas, cornamusas y cornamudas. Entre los de traste hay unos que se tañen por vía de viento y otros por vía de pluma; los que se tañen mediante el viento son los regales, los órganos y los claviórganos; y los que se tañen por vía de pluma o galillo son los monacordios, los clavicémbalos y las espinetas; también la cítola o cítara se tañe con pluma, mas empero sin viento y sin teclas, como todo muchacho sabe. Finalmente, los instrumentos de arquillo son las liras, las vihuelas de arco, los violines y los rabeles o rebequines. Otros hay que se tañen con punta de dedos, como los laúdes, las arpas y las teorbas

La vihuela, instrumento de seis órdenes de cuerdas de tripa, había sido la protagonista de la música de cámara en las casas más humildes del Renacimiento. Sin

⁹³ Vid. Frederich Dorian, *op. cit.*, p. 38.

⁹⁴ Andrés de Lorente escribió en su tratado *El porque de la Musica* (Alcalá de Henares, 1672) algunas normas sobre la clasificación de las voces, y sobre los principios físicos del sonido vocal

⁹⁵ Vid. Andrés de Lorente, *El porque de la Musica*, Alcalá de Henares, 1672, p. 226.

⁹⁶ Vid. Pablo Nassare, *Escuela Musica*, Zaragoza, 1723-1724, pp. 45-51.

embargo, a partir del siglo XVII la situación se torna diferente, y aunque la vihuela no desaparece del todo, poco a poco es dejada en un segundo plano por la guitarra que resurge con sus recién estrenados cinco órdenes (en aquel momento, su construcción era más pobre y sólo constaba de cuatro órdenes).

El órgano, rey de los instrumentos de tecla, resurge este siglo con más fuerza, añadiéndosele nuevos y más avanzados recursos técnicos como la baja presión de aire y suavidad de calado del manual. Se preferían los órganos de un solo teclado, y surgieron además otras variantes del instrumento, de menores dimensiones, que posiblemente facilitarían la progresiva y ascendente adaptación del repertorio para órgano.

Estos instrumentos eran los llamados “positivos o realejos”, instrumentos fijos; y los órganos “portativos o de mano”, en los que se tocaba con una mano mientras se bombeaba el aire con la otra. Este “órgano de mano” se empleó principalmente como instrumento transpositor, para acompañar a las voces del coro de la capilla, en la iglesia o para ser tocado en la cámara. Sirva como curiosidad decir que el órgano fue el único instrumento que Felipe II permitiría en la capilla después de 1572 (fecha posterior al final del Concilio de Trento, 1563, hecho que provocaría una mayor sobriedad en la celebración musical sacra).

2.2.3. Los distintos sistemas de afinación en la Europa y la España del momento.

Personajes como Bartolomé Ramos de Pareja, Fogliano, Zarlino, o Francisco Salinas jalonaron de éxitos el avance ascendente de la afinación instrumental durante el Renacimiento.

Ramos de Pareja en su tratado *Música práctica* (Bolonia, 1482) ya proponía una nueva división del monachordio. Estudiaría profundamente a Boecio, para ofrecer una de

las primeras divisiones prácticas de este instrumento, basándose en la justa entonación ideada para el género diatónico.

Fogliano muestra, en su *Musica teórica* (Venezia, 1529) la ruptura con el sistema clásico de consonancias pitagóricas, ya propuesto por Ramos, estableciendo que el objeto de la música es el número sonoro, el número que mide las partes de una cuerda, por lo que la música será, siguiendo la tradición aristotélica, una ciencia que se encuentra entre las matemáticas y las ciencias naturales, es decir, una *Scientia media*.

Tanto Zarlino como Salinas copiarán este concepto sin citar la fuente, aunque cada uno añadirá nuevas ideas.

Zarlino en su *Institutioni* dedicará diez capítulos a la división del monachordio a la manera clásica, siguiendo los sistemas griegos de cinco tetracordos, *hyperbolaion*, *diezeugmenon*, *synemenon*, *meson* e *hypaton*.

Salinas, en *De musica*, recoge los hallazgos de Fogliano para construir su particular “género enarmónico” y toma la prolongación del círculo de quintas para dar cabida a la *diesis*. De este modo, Salinas conseguiría (según él mismo comenta, aunque no ha llegado hasta nosotros) un órgano perfecto, que reflejase todas las pequeñas diferencias de los semitonos de cada quinta. El teclado de este órgano “perfecto” podría reproducir exactamente las diferencias sutiles de la afinación, pero por el contrario sería de poca utilidad práctica por su complejidad de ejecución, ya que poseería varias teclas por cada nota alterada.

Una de las dificultades de los instrumentos de trastes sobre los de teclado residía en la afinación inexacta que poseían. Quizá esto se debiese a que estos instrumentos de cuerda pulsada producían un sonido de escasa intensidad y a que la diferencia de presión de los dedos del ejecutante hacía que pudiese variar la afinación.

Tanto Vicentino (1555), Salinas (1577), Zarlino (1588), Galilei (1589) como Stevin (c. 1600) opinaban que lo más adecuado para los instrumentos de trastes era el temperamento igual, sistema que se formaba a partir de un círculo de quintas cerrado e irregular, que dividía la escala en doce semitonos más o menos iguales.

La inclusión de este temperamento igual en los instrumentos de teclado será una cuestión confusa, ya que si bien este temperamento ya se usaba desde el Manierismo musical, la aceptación universal de sus preceptos en todos los instrumentos, del temperamento que homogeneiza en carácter a las tonalidades, no llegará hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En el siglo XVIII, surgen diferentes tipos de temperamento irregulares. El círculo de quintas del temperamento irregular se cierra de manera irregular, de modo que todas las notas eran practicables, aunque se produjeran irregularidades en las distribuciones de los semitonos de determinadas tonalidades.

Así, el objetivo principal de este tipo de afinación era el de producir consonancias más justas y perfectas en las tonalidades más usuales (“naturales”) y más desviadas en las tonalidades menos usuales (“transpuestas”). Entonces el oyente recibe una impresión diferente, dependiendo del “color” de la tonalidad que percibe. Fue un recurso frecuentemente estudiado por Rameau a partir de 1726, en el que cada cambio de tonalidad suponía, no sólo un cambio de altura sonora, sino también una cualidad diferente destinada a transmitir los diferentes “afectos” requeridos por la música barroca.

2.2.4. La teoría de la música ante la praxis musical barroca.

De entre los antecedentes que sentaron las bases de la modernidad en la teoría musical española, y por aquel entonces, europea (no podemos olvidarnos del contacto y permeabilidad entre la cultura francesa, italiana y española en el Siglo de Oro),

encontramos a Sánchez de Arévalo, Alfonso de la Torre, Bartolomé Ramos de Pareja, Domingo Marcos Durán, Diego del Puerto, Gonzalo Martínez de Bizcargui, Guillermo de Podio, Pedro Ciruelo, Francisco Tovar, Fray Juan Bermudo, Francisco de Montanos, Martín de Azpilcueta, Pedro de Fuentidueña, Pedro Ferrer, Gómez Herrera, Juan de Mariana, Sebastián Fox Morcillo, Antonio Lulio, Bartolomé Cairasco de Figueroa, y Francisco Salinas.

Todos ellos contribuyeron a establecer, durante los siglos XV y XVI, la sustancia de la que estaría construida la teoría musical de las dos centurias siguientes. Establecieron sistemas musicales modernos (notación, reglas para el movimiento de las partes en el contrapunto, normas para el desarrollo rítmico de la música y sus proporciones, reglas del empleo de la interválica, leyes sobre el uso del silencio, etc.).

De todos los teóricos renacentistas, los que más repercutirían en la concepción teórica de la música serían Fray Juan Bermudo y Francisco de Salinas.

Fray Juan Bermudo produciría dos obras fundamentales en lo que a organología y pedagogía musical, compositiva e interpretativa, se refiere: la *Declaración de instrumentos musicales* (Osuna, 1555), y el *arte Tripharia* (1550).

Francisco Salinas, en su obra *De musica libri septem* (Salamanca, 1577), hace un exhaustivo recorrido desde el concepto de la música, y su división de la música instrumental, el estudio de la consonancia y los intervalos menores (hasta llegar a la coma), el análisis de los géneros musicales (diatónico cromático y enarmónico), hasta el establecimiento de la doctrina del temperamento, y la crítica de múltiples autores anteriores a él (Pitágoras, Glareano, etc.).

En el transcurso del siglo XVII y en la primera mitad del XVIII, la clasificación de las materias de las cuales se ocupan los tratados se hace de manera más sistemática. Pedro

Cerone, Andrés Lorente, Tomás Vicente Tosca, Pedro de Ulloa, o Pablo Nasarre construirán la moderna teoría musical española.

Pietro Cerone pudo por fin conseguir el que era su sueño dorado en 1592: venir a España. Se relaciona con los grandes músicos del momento (el Maestro Capitán, etc.), y trabaja intensamente en la composición de su tratado *El Melopeo y Maestro*, durante su estancia en Madrid (hasta 1608). El volumen de sus esfuerzos no sería publicado hasta 1613, en Nápoles.

Esta magna obra es casi una enciclopedia que recoge todo el saber musical de su tiempo, que revoluciona los sistemas musicales de aprendizaje, pero que incluye además una obra arcaica, pero que en aquel momento fue necesaria, costumbre para los futuros compositores, la creación de cánones enigmáticos.

Andrés Lorente, en su obra *El porque de la Musica* (Alcalá de Henares, 1672) seguirá el modelo del plan general de la obra de Cerone, además, reitera pensamientos, ya clásicos, en la historia de la teoría musical (Boecio, etc.).

Tomás Vicente Tosca tratará las disciplinas matemáticas y será el primero en dividir sintéticamente los instrumentos por familias de cuerda, viento y percusión.

Pablo Nasarre recuperará la corriente renovadora de Pietro Cerone, en lo referente a la pedagogía musical⁹⁷, el concepto de la música; y establecerá nuevos preceptos en cuanto al problema de la música sideral, las teorías acústicas, las teorías modal y tonal, el arte del canto, y el estudio de los diversos instrumentos (arpa, vihuela, guitarra, monocordio, clavicembalo, la cítara, el órgano, el claviorgano, los instrumentos de viento).

2.3. Géneros y subgéneros musicales barrocos en España.

Aunque la clasificación de la música barroca española por géneros podría considerarse algo arbitrario y difícil de discernir en esta época, por razones de índole práctica se ha considerado necesario su estudio.

Seccionar la música en música vocal e instrumental para obtener una clasificación puede resultar poco apropiado, ya que en todos los subgéneros musicales (exceptuando, como ya se verá, la música instrumental de tecla y cuerda pulsada, la música bélica y parte de la música para la danza), la música vocal y la instrumental aparecen como algo casi indisolublemente unido.

Aun en el siglo XVII, lo vocal sigue comportándose como un fenómeno predominante en la música, máxime teniendo en cuenta el gran auge del género dramático. La voz aparece directamente relacionada con la actividad instrumental, en la iglesia, en el teatro, o en las salas y salones de cámara de grandes casas señoriales y palacios.

Por todo ello, la división (siempre artificial y artificiosa, mas casi necesaria) adoptada será una clasificación funcional y textural, atendiendo a la función para la que fue expresamente pensada la música, y atendiendo a su textura compositiva, predominantemente monódica o bien polifónica.

Se distinguirán tres grandes géneros funcionales: la música para la iglesia, la música de cámara cortesano-“burguesa” y un género hijo de ésta (por ser, en un principio, también interpretada en los salones de cámara), la música dramática.

Dentro de estos grandes géneros funcionales se hallarían los siguientes subgéneros texturo-funcionales: música monódica religiosa y litúrgica, música monódica profana,

⁹⁷ Vid Apartado 2.1.2. La Enseñanza Musical en la España del Barroco.

música polifónica religiosa y litúrgica, música polifónica profana, música militar, música de danza, y música para instrumentos de cuerda pulsada y de tecla.

Estos serán los subgéneros que se estudien directamente en el desarrollo de este epígrafe, donde se explicará la función para la que fueron creados, el entorno social en el que se interpretaban, y sus características musicales, literarias o coreográficas, de manera general.

2.3.1. Música monódica religiosa y litúrgica

La forma musical predominante, como ya se verá en profundo detalle en el análisis de las dos obras que nos ocupan, fue la *Lamentación monódica* (lo que en Francia sería llamado “Lecciones de tinieblas”, y frecuentemente se disponría a dos voces, como las conocidas *Leçons de ténèbres* de Françoise Couperin), que pasó de ser con el transcurso del siglo XVII, de una *Lamentación polifónica* (que podía escribirse desde ocho voces a catorce), como las de Comes o Urbán de Vargas (+ 1656), a una *Lamentación a solo*, cuyo primer ejemplar conocido es el compuesto por Miguel de Irizar (+ 1684) o las auténticamente belcantistas de José de Vaquedano (+ 1711). En éstas últimas, aun no siendo la textura polifónica crea la ilusión de la polifonía y el contrapunto a través de una auténtica magia de imitaciones entre la voz solista y el acompañamiento.

Otras formas solísticas de la música religiosa son los pasajes para solista en las misas y las *Arias a solo* de determinados *villancicos teatrales*, que solían representarse con una eficaz dramatización del texto, muy frecuentes en la Escuela barroca valenciana (José Pradas Gallén). Estos *villancicos* se interpretaban con frecuencia con motivo de la celebración del Corpus, representándose como una obra teatral.

Otro subtipo del *villancico*, muy practicado por Comes, que también se ejecutaba parcialmente de manera solística era el llamado *romance*, *letra*, *chanzoneta*, donde se

sucedía una estructura tripartita de “entrada en diálogo”: interpretación de la *tonada* por el solista, ejecución de la *responsión* por el coro (casi siempre a seis voces), y finalmente, el solista concluía las *coplas*.

2.3.2. Música monódica o melodía acompañada profana.

La música monódica profana del siglo XVII español procedía en gran parte de la tradición cancioneril de todo el siglo XVI y de comienzos del siglo XVII. A su vez, se trataba de música directa o indirectamente relacionada con la música dramática. Tanto es así, que muchas de las composiciones incluidas en los grandes cancioneros del siglo XVI y de comienzos del siglo XVII sirvieron como parte musical de determinadas piezas teatrales, en el momento de ser compuestas, y también en años posteriores a su composición o publicación.

Este tipo de fragmentos musicales monódicos más o menos implicados en el asunto de la obra dramática se daba además de en el género profano (comedias, etc.), en el género religioso (autos sacramentales).

La forma musical predominante, como ya se verá en profundo detalle en el análisis de las dos obras que nos ocupan, era la del *solo*⁹⁸, una *canción* o *aria* (también llamada *copla* o *tonada*), que solía estar precedida de un *recitativo*, y podía ser intercalada entre las intervenciones de los coros.

El *recitativo* podía ser *florentino*, es decir, seco, o bien acompañado; aunque en España, predominaría el recitativo a la manera florentina. Fue muy característico el “recitativo en forma de diálogo”, y el compás empleado era casi siempre binario.

⁹⁸ Este *solo* de la obra dramático-musical española del siglo XVII se hallaría muy directamente emparentado con el *soneto solístico* que Mudarra incluyera en sus *Tres Libros*...

En cambio, en el aria, aparecía con frecuencia el compás ternario y su acompañamiento podía ser sobrio, con sólo el continuo, o bien ser enriquecidas con la intervención del clarín y/o los violines. Este tipo de interpretación variada podía intercalarse en la misma representación.

2.3.3. Música polifónica religiosa y litúrgica.

Los subgéneros litúrgicos polifónicos que se interpretaran en el siglo XVII español estarían íntimamente relacionados, al igual que los monódicos, con las actividades religiosas de las capillas de música, que con motivo de las principales festividades religiosas, como la Navidad, la Semana Santa, o el Corpus, se celebrarían. Este tipo de piezas irían sustituyendo paulatinamente en la iglesia y los conventos al Canto gregoriano (denominado también Canto llano o plano).

Esta música polifónica se escribía “a papeles”, distribuyéndose en “particellas” individuales para cada cantor, o para cada voz, que quizá debería ser acompañada por un instrumento. Se trataba de composiciones con el texto literario en latín o en “vulgar”. Las composiciones en latín podían repetirse en años sucesivos en ocasiones similares, mientras que las que estaban en “vulgar” no se podían repetir, estando vetada la interpretación a los maestros de capilla que no hubiesen sido sus compositores.

A medida que el siglo XVII iba avanzando, la música se convertía en un fenómeno compositivo cada vez más complejo, los cantores y ministriles se fueron profesionalizando, y el papel de los instrumentos fue creciendo, fundiéndose paulatinamente con las voces.

Así fueron surgiendo estructuras musicales como el motete polifónico pleno de contrapunto imitativo, representado por Vivanco⁹⁹, Alonso de Tejeda, Sebastián López de Velasco o Diego de Pontac.

Otro subgénero importantísimo en la música polifónica religiosa sería la Misa, donde ya predominaba la policoralidad (desde el coro doble, a ocho voces hasta el gran coro cuádruple a dieciséis voces), y cuyas variantes más empleadas serían la *Misa parodia* y la Misa de batalla. Era una composición grandiosa en la que tanto lo vertical (la armonía) como lo horizontal (el contrapunto), y donde los pasajes solísticos y los polifónicos, y el uso de lo vocal y lo instrumental como un todo complementario, contribuían a conceder mayores cotas de solemnidad a la celebración religiosa por excelencia.

Otras formas en lengua latina eran los *magnificats*, los *himnos*, los *salmos* (que sustituyeron o complementaron a los salmos en Canto llano), y el *miserere*, que se cantaba como conclusión de las *Tinieblas del Triduo Sacro de la Semana Santa*. En el caso de los salmos, los versos los solía cantar alternados, la capilla de música, en polifonía, y el coro en Canto llano.

2.3.4. Música polifónica profana.

El “cuatro de empezar”, el más famoso y comentado subgénero del teatro musical español sería explicado por Pedrell:

El uso del *Cuatro* (canto a cuatro voces) de empezar es muy antiguo en el teatro español: es lo que resta de aquella antigua costumbre de entonces, vihuela en mano, el *introito* de salutación dirigido al público. Entonábanlo todas las mujeres de la compañía de representantes ‘desde la graciosa abajo, vestidas de corto’, a lo que llamarán, después, en vez de cuatro, *tono*. Ordinariamente el arpista de la compañía tañía el arpa, cantando la parte de acompañamiento del *Cuatro*.

⁹⁹ Fue un compositor cuya fecha de nacimiento se desconoce. Únicamente se sabe a ciencia cierta la fecha de su muerte, acaecida en 1622.

Formaría un cuadro encantador el a cuatro de voces blancas, como he dicho en otra parte, entonando a guisa de prólogo una poesía ajena y libre¹⁰⁰ en una comedia o drama caballeresco de Calderón¹⁰¹.

En las afirmaciones de Pedrell se puede percibir casi inexistente conexión, argumental o de cualquier otra índole, de los *cuatros* entre la obra dramática propiamente dicha y la música compuesta expresamente para los cuatros. Idea que José Subirá corroborará:

“Por no tener la menor relación literaria ni musical con la pieza representada, cualquiera de ellos [los Cuatro de Empezar] podía acceder a cualesquiera obras.”¹⁰²

Sin embargo, como ya se podrá evidenciar más tarde con los análisis de las obras calderonianas estudiadas, el *cuatro* (que coincidiría en muchos aspectos con el madrigal dramático italiano y su homónimo español) tenía una estrecha relación con los aspectos tratados después en la obra dramática representada del Barroco pleno y del Rococó.

Otros momentos en los cuales entraban las secciones polifónicas en la escena eran los fragmentos escritos para el coro, intervenciones fragmentarias, que servían para subrayar algún momento de especial tensión en la acción dramática. Se trataba de breves sucesiones de acordes verticales homorrítmicos, que por su corta duración temporal constaban de una gran eficacia expresiva.

También eran importantísimas las *Introducciones* donde se alternaban las voces y los instrumentos, el coro y los solistas, y cuya estructura se asemejaba, aunque era más desarrollada, al *cuatro de empezar*. De carácter polifónico, eran interpretadas en el foso o en un lugar aparte de la escena.

¹⁰⁰Esto ocurría así la mayor parte de las veces, aunque no siempre esta parte musical era temática y musicalmente ajena al argumento (central) o al asunto que se tratase en la obra.

¹⁰¹ Vid. Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español*, vol. III, Barcelona, 1958, pp. 40-41.

2.3.5. Música militar.

En este apartado se ha de advertir que se hará una referencia directa al uso de la organología bélica, teniendo en cuenta las citas literarias y la iconografía barroca en las que aparece. Al no haber sido encontrados hasta el momento documentos manuscritos o impresos de este tipo de música¹⁰³, se intentará ofrecer, al menos, una perspectiva de lo que pudo ser este tipo de música en el ecuador del Siglo de Oro español.

En el siglo XVII, sería mantenido un gremio cortesano que tendría una relación, que aunque quizá fuese secundaria por su importancia compositiva o estructural, ejerció una influencia, que no debería olvidarse, en el especial empleo de los instrumentos de viento en la música dramática española.

Este gremio, el gremio denominado *Cavalleriza y armería*, estaría dividido en dos brazos (la *Cavalleriza* y la *armería*), de los cuales el que llevaría el peso de una actividad musical funcional (para acompañar, escoltar o anunciar al Rey en sus viajes) sería el de la *Armería*¹⁰⁴.

La *Armería* sería entonces un gremio cuyo uso más frecuente en la etiqueta, durante el siglo XVI, habría sido servir al rey (sobre todo en el reinado de Carlos V) en sus encuentros bélicos. Los instrumentistas que conformaban la plantilla de esta agrupación instrumental serían fundamentalmente los atavaleros y los trompetas.

¹⁰² Vid. J. Subirá, “el ‘Cuatro’ escénico español”, *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*, vol. II, Barcelona, 1958-1961, p. 899.

¹⁰³ La música bélica o la música que anunciaba la llegada de reyes y personas principales se interpretaba de memoria.

¹⁰⁴ Del *Gremio de la Cavalleriza* no se tienen noticias de que hubiera un determinado tipo de *ministriles* que acompañasen al rey en sus cacerías o fiestas campestres.

El atabal¹⁰⁵, predecesor de nuestro timbal actual aparecería como instrumento bélico. Cervantes, en *El Quijote*¹⁰⁶, menciona los atabales cuando narra: “se oyeron sonar en el retablo cantidad de atabales y trompetas [...] entre los moros no se usan campanas, sino atabales”.

En otras ocasiones, Cervantes cita los atabales como instrumentos empleados cuando un barco se hacía a la mar, sonando “infinitos atabales y dulzainas”¹⁰⁷ que anunciaran la partida de los navegantes.

Todo ello daba a entender que el uso de los atabales (instrumento de percusión heráldico y frecuentemente bélico) se hallaba casi siempre ligado al uso de instrumentos de viento-metal, como la dulzaina, la chirimía¹⁰⁸, o la trompeta.

En el caso de la trompeta del *Gremio de los archeros*, los instrumentistas llevaban su propia identificación heráldica, sobre todo en lo que se refiere a las trompetas italianas¹⁰⁹. Esta trompeta aparecería en múltiples ocasiones, en la terminología de la época, con el nombre de añafil, teniendo la forma alargada y recta.

¹⁰⁵ Era una especie de tambor, provisto de una membrana y un resonador de media esfera, que serviría a las actividades desempeñadas por el *Gremio de la armería*, además de acompañar en las procesiones del Corpus y otros actos civiles importantes, como las fiestas de San Juan.

¹⁰⁶ Más concretamente nos referimos al comienzo del episodio “Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero con otras cosas en verdad hartas buenas”, pasaje que sería puesto en música con una revitalización de la manera calderoniana (que sigue el modelo clásicamente español del siglo XVII) en el *Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, *Vid.* Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, 26, A. Albarrán, A. Perera (eds.) Barcelona, Planeta, 1980, p. 778.

¹⁰⁷ “Poco faltaba para llegar el día, cuando los bajeles, cargados con la presa, se hicieron al mar, alzando regocijados liles y tocando infinitos atabales y dulzainas”. *Vid.* Miguel de Cervantes, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, 11, Juan Bautista Avalle-Arce, (ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 358.

¹⁰⁸ *Vid.* Miguel de Cervantes, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, I, 2, Juan Bautista Avalle-Arce, (ed.), Madrid, Castalia, 1992, p. 61.

¹⁰⁹ También fueron llamadas desde mediados del Siglo XVI, Trompetas Naturales. Estas Trompetas Italianas aparecen en una cédula de pago, fechada en Zaragoza, en 1550, donde se encargan a Colau Canela “dos trompetas, la una bastante quebrada, y la otra italiana con su bandera de damasco colorado y el león de la Ciudad pintado de ambas partes [Pedro Calahorra, 1978].

En el teatro y en la poesía del Siglo de Oro español, aparecería como símbolo, unas veces de la fama¹¹⁰, y otras veces de la llamada del Juicio Final¹¹¹.

A lo largo del siglo XVII, época en la que la figura real no participaría directamente en las hazañas conquistadoras o bélicas, este *Gremio de la armería* se vería completamente transformado en su papel bélico para representar otro de entretenimiento, en fiestas, celebraciones y viajes.

Otro gremio que también podría haber influido en las maneras de “poner la música en los instrumentos”¹¹², pudo ser el ya mencionado *Guardia de los Archeros*.

Los músicos de la guardia llamaban la atención sobre la aparición y llegada de sus señores. De este modo, cuantos más músicos anunciaban la llegada de su señor, mayor era la consideración y el recibimiento que éste merecía.

Estos usos y costumbres de las trompetas italianas se ven reflejados en el cuadro del pintor Peter Snayers (1592-1667) *Isabel Clara Eugenia entrando en Breda*¹¹³, donde parece un atabalero al que preceden unos catorce músicos de trompeta italiana con su estandarte.

La música de estas ocasiones sería una música de carácter exclusivamente instrumental, probablemente una de las pocas manifestaciones, que junto con la música de

¹¹⁰ Vid. Miguel de Cervantes, *La casa de los celos*, jornada II: “aparece la Mala Fama [...] con una tunicela negra y una trompeta negra en la mano”.

¹¹¹ Vid. José Lara Garrido, *Poesías Castellanas Completas*, Cátedra, Madrid, 1985, Francisco de Aldana, *Octavas sobre El Juicio Final*: “Ya la voz angélica resuena, / con su trompeta, el gran taratata”, en José Lara Garrido,

¹¹² Una práctica muy común durante los siglos XVI y XVII en España, para poner “música en los instrumentos” era la de “reducir” las particellas de polifonía a la Escritura teclística, ejercicio que sería bastante útil en el aprendizaje del Arte de la Compostura. Esta “reducción” serviría más tarde de duplicación de las voces de una composición polifónica por el órgano, en el momento de la interpretación.

De este modo explica Juan Bermudo, en el capítulo 41 del Libro IV de la *Declaración*, “Cómo se porná en el monacordio”:

“Todo cuanto habemos dicho hasta ahora es para venir a este fin, de poner canto de organo en el monacordio. No se puede uno llamar tañedor si no sabe poner musica suya o ajena.

Tres maneras de poner se ofrecen al presente, y todas las demás se reducen a estas tres. La primera es teniendo el libro de canto de organo delante. [...]”

¹¹³ Este cuadro se encuentra en el Museo del Prado.

arpa, tecla y vihuela, comenzaba en el siglo XVII a tornarse como experiencia totalmente independiente de la voz.

2.3.6. Música para danzar (o música de danza)

La música para danzar que se interpretaba en los círculos sociales de la Corte, la nobleza, la “burguesía” (y el pueblo) influiría notablemente en las representaciones dramático-musicales españolas.

Por una parte la práctica de la danza en la España barroca tomará casi como propias las formas musicales y las coreografías¹¹⁴ traídas desde Francia o desde Italia. Estas estructuras eran empleadas como modelos exclusivamente instrumentales que servían únicamente para danzar, y que no se incluían en las piezas teatrales.

Por otro lado, coexistirán con ellas las danzas incluidas en las representaciones teatrales (entremeses, bailes, bailes entremesados, jácaras, mojigangas), cuya tradición comenzaría con los entremeses de Lope de Rueda o Quiñones de Benavente, y confluiría en los de Cervantes, o, finalmente, Calderón.

Este tipo de representaciones “menores”¹¹⁵ y sus músicas (melodías, armonías y ritmos), coreografías, mitos así como sus estigmas literarios dejarían importantes posos en la representación dramático-musical.

De entre las danzas traídas de Francia, que aparecen en el tratado de Arbeau¹¹⁶, las más famosas, de las que algunas variantes se emplearían en las representaciones palaciegas

¹¹⁴ El primer manuscrito francés en el que aparecen las coreografías explicadas es el *Manuscrit des Basses Danses de la Bibliothèque de Bourgogne*, escrito posiblemente en el Siglo XV, debió ser una ayuda mnemotécnica de algún maestro de danza de las épocas. A finales del Siglo XVI aparecen ya los grandes tratados de la Danza: *Orchesographie* (Langres, 1588) de Thoinot Arbeau, en Francia, y *Il Ballarino* (1581), de Fabritio Caroso, en Italia.

¹¹⁵ Quizá se deberían denominar así por su menor extensión, y por su función jocosa de entretener al público, ya que su calidad en el uso de los procedimientos dramáticos y expresivos es paralela a las obras mayores de autores como Cervantes y Calderón.

¹¹⁶ *Vid.* La nota que se refiere a los tratados de danza de finales del siglo XVI.

españolas del siglo XVII, fueron: *paso simple*¹¹⁷, *paso doble*¹¹⁸, *branle*¹¹⁹, *demarché*¹²⁰, *reverencia*¹²¹, *paso de brabant*¹²², *basse danse*¹²³, etc.

Las danzas de origen italiano que se introducirían en los espectáculos teatrales fueron: *saltarello*¹²⁴, *pavana* o *paduana*¹²⁵, *pavaniglia*¹²⁶, *gallarda*¹²⁷, *frottola*¹²⁸, *passamezo*¹²⁹, etc.

Además de todas estas danzas traídas desde el exterior fueron muy conocidas en el barroco español *El villancico danzado*¹³⁰, *la folía*¹³¹, y el *ostinato de la folía*¹³².

¹¹⁷ El *paso simple* se ejecutaba avanzando un pie hacia delante y trayendo el otro junto a éste.

¹¹⁸ El *paso doble* consta de tres pasos, empieza con el pie derecho y alterna pies para el comienzo de los siguientes, interpretándose siempre de forma impar (1, 3, 5).

¹¹⁹ La traducción del término *branle* es vaivén. Es una oscilación del peso del cuerpo en la que no se cambian los pies de sitio. Se debe llevar el peso hacia el pie izquierdo y cambiarlo de nuevo al pie derecho.

¹²⁰ La traducción literal de *demarché* es desandado, paso hacia atrás, comenzando con el pie derecho, usándose en número impar y alternando los pies cada vez, levantando los talones.

¹²¹ La *reverencia* realizada al principio de todas las danzas, se ejecutaba atrasando un pie e inclinando ligeramente el cuerpo hacia delante.

¹²² El *paso de brabant* es un salto sobre el sitio, sustitutivo a veces de la reverencia inicial. Este paso había sido resultado de la práctica popular de la danza.

¹²³ Es una danza bailada reposadamente por parejas, cuyos movimientos se hallaban combinados con el *paso de brabant* o el *saltarello italiano*.

¹²⁴ El *saltarello* era una danza alegre y desenfadada que solía formar pareja con un *passamezo* o una *pavana*, perdió paulatinamente su elegancia cortesana para convertirse en una variante más rápida, de movimientos más enérgicos y veloces.

¹²⁵ La *pavana* era una danza cortesana procesional en la que se repetían continuamente los pasos. Su origen se sitúa en Padua, de ahí el sobre nombre de *paduana*, aunque quizá su primera denominación, *pavana*, se deba a que esta danza se asemeja al desfilar lento de un pavo real.

¹²⁶ Era una canción danzada, también interpretada como danza instrumental de gran popularidad en la Italia del Renacimiento. Fuera de Italia fue conocida como *pavana española*.

¹²⁷ La *gallarda* también fue una danza cortesana alegre, de pasos similares al *saltarello*. Solía interpretarse junto con una *pavana* o un *passamezo*.

¹²⁸ La *frottola* era una pieza del repertorio vocal profano del Renacimiento que en múltiples ocasiones se bailaba.

¹²⁹ El *passamezo* se asemejaba a la *pavana*, Arbeau la cita como una “pavana tocada con menos fuerza con un pulso más ligero”, se solía ejecutar con un *saltarello*, *gagliarda* o *padovana*, con similares diseños melódicos y armónicos.

¹³⁰ Ejemplo de los primeros villancicos dispuestos para ser danzados es la obra de Juan del Enzina.

¹³¹ Covarrubias la define así: “Folía es una cierta danza portuguesa de mucho ruido, porque resulta de ir muchas figuras a pie con sonajas y otros instrumentos; llevan unos ganapanes disfrazados sobre sus hombros unos muchachos vestidos de donzellas que, con las mangas de punta van haciendo tornos y a veces bailan, y también tañen sus sonajas, y es tan grande el ruido y el son tan apresurado, que parecen estar los unos y los otros fuera del juicio y así le dieron a la danza el nombre de folía, de la palabra toscana folle, que vale vano, loco, sin seso.”

¹³² Se trata, en este caso, de otra denominación diferente de la *pavanilla*, *pavaniglia*, o la típica *folía de España*.

La danza era entonces una práctica habitual, tanto en el entorno cortesano, como en los estratos sociales más humildes. En el plano social económicamente más desfavorecido existirían dos submundos, mostrados primero por Cervantes (y en pintura magistralmente representado por Velázquez) y posteriormente por Calderón de la Barca: el mundo rural y el mundo de lo urbano.

El mundo rural se nos muestra con pastores tañendo instrumentos de viento, cantando y danzando, en oposición al urbano, de las fregonas, rufianes, pícaros, mozas de mesón, farsantes, y barberos filarmónicos.

Cervantes, en fin de fiesta de *El rufián viudo*, explica, en un ambiente festivo, las danzas más características de los entremeses (el *escarramán*, el *pésame dello*, la *gallarda*, la *mudanza*, el *Rastreado*, el *canario*, las *gambetas*, el *villano*, la *zarabanda*, y el *zambapalo*)¹³³.

¹³³ Cervantes nos lega una divertida definición teatral de las danzas barrocas españolas:

ya salió de las gurapas
El valiente Escarramán,
Para asombro de la gura,
Y para bien de su mal.
Ya puede mostrar al mundo
Su felice habilidad,
Su ligereza y su brío,
Y su presencia real.
[...]
De la gallarda el paseo
Nos muestre aquí Escarramán.
[...]
La Pepulida comience,
Con su brío a rastrear,
[...]
¡Vive Dios que va de perlas!
No se puede desear
Más ligereza o más garbo,
Más certeza o más compás.
[...]
¡Oh, qué desmayar de manos!
¡Oh, qué huir y qué juntar!
¡Oh, qué nuevos laberintos,
Donde hay salir y hay entrar!

2.3.7. Música para instrumentos de cuerda pulsada y de tecla.

Sobre la música instrumental propiamente dicha del siglo XVII aún queda mucho que investigar, así que únicamente se intentará dar algunas pinceladas que se consideran de interés para ofrecer una perspectiva lo más completa posible de la música barroca española.

Un fundamento de la música instrumental del siglo XVII fue la obra de Francisco Correa de Arauxo. Su celeberrima *Facultad organica* (Alcalá, 1626) contendría 69 composiciones, divididas entre tientos, canciones glosadas, armonizaciones de temas de canto llano y diferencias. En sus diferencias consigue combinar magistralmente la sobriedad de las imitaciones con la pureza del contrapunto, mientras que en los tientos explora la nueva utilidad del *quasi* contrasujeto que sigue de cerca de una pieza de esencia pluritemática.

Otras obras de música instrumental del siglo XVII, profundamente ligadas a la música de cámara y, concretamente a la tecla, serán la colección de sonatas de Francisco José de Castro, Selma y Salaverde, Vaquedano, o Diego de Pontac.

En el clave solista del siglo XVIII será primordial la labor compositiva de dos maestros: Domenico Scarlatti y Antonio Soler.

Muden el baile a su gusto,
Que yo le sabré tocar:
El canario, o las gambetas,
O *Al villano se lo dan*,
Zarabanda, o zambapalo,
El *Pésame dello* y más;
El rey don Alonso el Bueno,
Gloria de la antigüedad.

Cfr. Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.), Madrid, Castalia, 1993, pp. 98-100.

II. INTERRELACIONES LITERARIO - MUSICALES

EN LA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA

II. INTERRELACIONES LITERARIO - MUSICALES EN LA OBRA DE CALDERÓN DE LA BARCA

1. LA MÚSICA TEATRAL DE CALDERÓN. MÚSICA Y GÉNEROS LITERARIOS

Calderón, al igual que otros dramaturgos del Siglo de Oro como Lope de Vega y Tirso de Molina, concederá una gran importancia a la música. En la Loa de su obra *La púrpura de la rosa* afirma:

Ha de ser
Toda música, que intenta
Introducir este estilo
Porque otras naciones vean
Competidos sus primores¹.

Cada estreno músico-teatral se fundamentaba en algún hecho importante (la conmemoración de una batalla, el fin de una guerra, la firma de un tratado, etc.), en una fecha señalada en el calendario cortesano (un cumpleaños real o principesco), o una fiesta nacional, religiosa (la ceremonia del Corpus Christi en el caso de los autos sacramentales), o profana.

La música en el texto literario calderoniano sirve para unir los diferentes vértices² del contenido conceptual de la obra calderoniana. En ocasiones ese arte sonoro serviría para enfatizar determinadas acciones de un único actor o de un grupo más o menos numeroso de

¹ Vid. Calderón, *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don Cruickshank, y Martín Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990, p. 161.

² Nos estamos refiriendo a las distintas artes y disciplinas que intervienen en las obras dramáticas calderonianas, como son la pintura, la arquitectura, la literatura, la escenografía, el arte de la actuación, la música, repletas de realidades signílicas complejas que por sí mismas independientemente ya retienen la atención del espectador y provocan en él sensaciones y reacciones, y que además pueden funcionar como un ente-todo signífico formado por brazos interdependientes que se enfatizan o contradicen unos a otros (dependiendo de la ocasión o situación), para expandirse hacia la cuarta pared como una continuidad de una realidad compleja y fantástica, que en el fondo tiene muchas cosas en común con la realidad propia del espectador y asimismo, añade a ésta el toque multicolor de la fantasía mental y la imaginación del receptor, que puede estar o no en consonancia con la del autor o autores.

personajes. Otras veces podría causar el efecto de potenciar el significado de determinadas palabras clave que sobresaldrían en el texto y que podrían servir de pilares en el significado del texto y la acción total o parcial de los personajes.

La música podría resaltar el carácter o los rasgos determinantes en un personaje (pasos característicos, movimientos, actitud psicológica general, etc.), constituyendo un *pre-leitmotiv* del género dramático-musical español, anunciando con determinadas células musicales la aparición de personajes concretos.

En otros momentos el sonido musical podría enriquecer o subrayar: a) el fin de una acción parcial (el final de una escena) o total (el final de un acto o de la obra completa), o b) contribuir a la creación de un ambiente adecuado a la acción, de tipo festivo (en los bailes, entremeses, jácaras, mojigangas, etc.), bucólico, o melancólico (como el ambiente de un jardín barroco, etc.).

1.1. Hacia una clasificación de los géneros dramático-musicales calderonianos

Existe una gran dificultad terminológica a la hora de aplicar una denominación a cada una de las obras calderonianas con música, teniendo en cuenta el lugar (jardines, palacios, carros, o corrales de comedias) y el fin para el que fueron creadas (cumpleaños o celebraciones reales, celebraciones religiosas como el Hábeas Christi). Otra manera de proponer un intento de clasificación podría partir de tomar al pie de la letra el criterio histórico, en la denominación utilizada en la época, por el propio autor o por sus intérpretes dramáticos (como podrían ser los nombres citados en las crónicas o cartas de nobles o intelectuales de la época. Algunos de estos nombres son: Comedia musica, Fiesta cantada, Comedia puesta en musica, Zarzuela, Comedia cantada a la manera italiana).

Así, intentaré buscar una clasificación, presentada del siguiente modo y en el siguiente orden: 1) Planteamiento de una serie de cuestiones fundamentales para el

establecimiento de una clasificación de los géneros musicales y literarios, 2) exposición de las ideas seguidas por algunos estudiosos en trabajos anteriores, y 3) propuesta de una clasificación, que con desarrollos posteriores, pueda servir para unificar criterios de una manera más clarificadora y útil.

Si la ópera española del siglo XVII se considera como un género heredero de la ópera italiana, ¿por qué no se considera esta misma influencia en la zarzuela? ¿Por qué se considera a múltiples comedias musicales parcialmente cantadas y parcialmente habladas como zarzuelas y otro grupo de comedias musicales son consideradas como óperas, si también comparten este rasgo principal de ser parcialmente cantadas? ¿Podría considerarse esta clasificación como algo carente de sentido? ¿Sería necesaria una clasificación con más argumentos que justificasen su base?

Si la ópera, desde sus comienzos italianos, ya poseía pasajes hablados, pasajes recitados con música, pasajes cantados (bien a solo, a trío, a cuatro, o a coro), pasajes exclusivamente instrumentales (donde la música instrumental, sobre todo en las sinfonías, comienza a tornarse independiente), ¿por qué entonces no considerar ópera a lo que se ha venido en llamar hasta ahora zarzuela?

Si el *Singspiel* Mozartiano³ y la ópera actual de fines del siglo XX⁴ se incluyen dentro de la gran bolsa de la ópera, ¿por qué no incluir de la misma manera a nuestra particular y tradicionalmente así llamada zarzuela?

Por otra parte, si en el siglo XVII se consideraba, tanto en Italia como en España a la música dispuesta para ser cantada con el nombre de comedia con música, ¿por qué

³ Véase el ejemplo de *Bastien und Bastienne*, lleno de pasajes en los que los protagonistas únicamente hablan.

⁴ Cítese el ejemplo de *Corvo Branco*, de Philip Glass, estrenada en la Expo de Lisboa, en septiembre de 1998; que incluye pasajes danzados, cantados, recitados con música, pasajes hablados, acrobacias, montajes plásticos, mímica, etc.

motivo no respetamos las consideraciones de los autores de la época para distribuir las denominaciones?

¿Qué ocurriría entonces con la clasificación de las denominadas, quizá injustamente, obras menores, los autos sacramentales, los entremeses, loas, etc., con música? ¿Deberían ser encasilladas en su antigua denominación de auto sacramental con música, etc.?, o por el contrario, ¿deberían incluirse en el género internacional de la ópera, o en el género autóctono de la zarzuela? ¿Qué diferencias existen entre la ópera y la zarzuela, si en sus inicios, durante el transcurso del siglo XVII, se desarrollan ambas en lugares y tiempos similares?

Resulta entonces casi imposible conciliar dos caminos, el de la tradición (del autor y de los musicólogos que han tratado con anterioridad la materia) y el de la innovación. Por una parte debería ser vital el respeto a las palabras e intenciones del autor, tanto literario, como musical, además de las inscripciones de los amanuenses y ayudantes de los autores, ya que ellos nos ceden con sus indicaciones un viso de lo que pudo ser, en algunos rasgos que a veces podrían parecer superficiales, y que podrían ser nuestro único asidero con la real autenticidad del pasado teatral español.

Por otra parte, es necesario escuchar las voces de estudiosos que realizaron difíciles y loables labores pioneras en el campo de la investigación musicológica del teatro áureo español (y como ya veremos del teatro áureo hispánico⁵).

⁵ De la famosa obra de Calderón, *La púrpura de la rosa*, sólo nos ha quedado un ejemplar completo, que sería estrenado en 1701. En esta obra hispanoamericana el texto literario es de Calderón, pero la autoría de la música aún se encuentra en fase de discusión. En el manuscrito musical aparece el nombre de Tomás de Torrejón y Velasco, pero aún se duda si es una simple copia o una interpretación más desarrollada del manuscrito original de Juan Hidalgo, extraviado, o no encontrado hasta el momento.

Vid. Louise K. Stein (ed. crítica), *La púrpura de la rosa*, Fiesta cantada, ópera en un acto, Texto de Calderón de la Barca, Música de Tomás de Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo, Madrid, Música Hispana, Ediciones Autor/ICCMU, 1999. Otra edición anterior de esta obra es la publicada y transcrita por Robert Stevenson en su obra *Foundations of New World Opera*, Lima, 1973.

Por todo ello, debe intentarse establecer un criterio global y novedoso, que tenga en cuenta la intención primigenia de los autores, las consideraciones de expertos musicólogos y las últimas tendencias en la investigación.

Resulta entonces necesario seguir diferentes pasos para intentar abordar más profundamente la cuestión terminológica.

Por un lado, y desde la perspectiva literaria debe mostrarse la denominación de “época” de la obra calderoniana y la clasificación por géneros, adoptada en los últimos estudios.

Por otro lado, teniendo en cuenta los aspectos musicales, deben ser citados los criterios de estudio y clasificación que adoptaron los estudios precedentes sobre teatro y música del siglo de oro español (principalmente en lo que a musicología española se refiere), y los criterios de análisis más recientes (desde los años setenta hasta los últimos meses del milenio), basados en dos polos de investigación.

De estas dos ideas (la adjudicación de determinadas denominaciones de género a partir de la denominación original o a partir del análisis de carácter histórico y socio-cultural, de fechas y lugares típicos de la representación), en un principio dicotómicas, mas no irreconciliables (ambas se basan en el respeto al compositor y escritor, propio de las tendencias historicistas de la musicología e historiográficas de la crítica literaria), se partirá para la última clasificación adoptada.

La primera idea, de denominación original, se ocupará de la búsqueda de una clasificación de los géneros dramático-musicales a través de las definiciones que de ellos hacen los autores del texto literario (bien a través de sus propios personajes –de manera indirecta–, o directamente, sin intermediarios, en prólogos, o acotaciones –poco frecuentes

de forma explícita en el teatro español del Siglo de Oro—), los autores de la música, o personajes contemporáneos del fenómeno dramático-musical que asistirían como testigos a este tipo de celebraciones artísticas, dejándonos su testimonio en cartas y otros escritos.

La segunda de las ideas de clasificación, de tipo socio-cultural, se fundamentará en la aproximación estética de determinado subgénero dramático-musical, adaptando su denominación a la de otro subgénero que posea la misma estética de representación (lugar de representación, tipología social de aquéllos que encarnan a los personajes dramáticos, vestuario y decorado empleados), y características formales (inclusión de determinadas formas poéticas usuales en determinado subgénero, inclusión de estructuras rítmicas o temáticas de estructuras danzísticas predeterminadas para un subgénero, etc.).

Por último, tras intentar definir las distintas vertientes más recientes en el análisis de la música dispuesta para el teatro español aurisecular, se planteará si es necesaria o no una clasificación exhaustiva de la terminología para profundizar en el objeto final del estudio, que es el análisis del texto literario y del texto musical. Así, se intentará ofrecer una clasificación útil (nunca definitiva) que conduzca a la exploración de la funcionalidad de la simbiosis música-literatura en Calderón.

1.1.1. Propuesta para una clasificación literaria.

En la época de Calderón las obras que representaban con música solían aparecer publicadas con el sencillo título de comedia, fiesta cantada o *comedia musica*. Con estas denominaciones “naturales” resulta difícil aplicarles el nombre de zarzuelas de estilo español, óperas al estilo italiano, u óperas propiamente españolas con una leve influencia italiana. Las comedias podían ser escritas para determinadas fiestas de corte, para la

representación en corrales, o para fiestas religiosas como eran las obras escritas para el Corpus o los autos sacramentales⁶.

Aunque la adscripción de numerosas obras calderonianas a uno u otro género dramático es problemática y arbitraria pueden exponerse a continuación algunas ideas para una “casi clasificación”, seguidas por los estudiosos del teatro calderoniano.

Principalmente se pueden distinguir tres grandes apartados, aunque, por supuesto nunca totalmente excluyentes: comedias, dramas y fiestas reales (donde se incluirán la mayor parte de las representaciones con música).

Valbuena Briones, en su prólogo a las obras completas de Calderón⁷ ya establecía una triple división de las comedias: comedias de capa y espada, ejemplares (Valbuena Briones las definía como “aquéllas que desenvuelven algún episodio de gran resonancia moral o humana”) y novelescas (algunas eran escritas para las fiestas reales, y se basaban en asuntos caballerescos). En las comedias de capa y espada se incluirían entonces las piezas de costumbres, de ambiente madrileño y las comedias palatinas, que se desarrollaban en imaginarias cortes extranjeras.

Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez⁸ distinguen dentro del género de los dramas entre dramas de destino, bíblicos y religiosos, histórico-legendarios, de honor y celos, y el grupo fundamental, musicalmente hablando, de los dramas mitológicos y fiestas reales (donde podrían incluirse *Eco y Narciso* y *La estatua de Prometeo*, obras que se analizarán en el cuerpo principal de este trabajo, elegidas para ello por su riqueza signica, literaria y

⁶ A veces el Auto Sacramental podía ser interpretado en la fiesta de la Navidad, pudiendo tomarse de ejemplo la representación de *El divino Jasón* (1664). Cfr. Ángel Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Tomo III, *Siglo XVII*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 690.

⁷ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 45-47.

⁸ Vid. Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez, *Manual de literatura española*, IV. *Barroco: Teatro*, Pamplona, Cénlit, 1981, pp. 381-382.

musical); y las tragedias convienen en dividir las entre: tragedias de honor y venganza, tragedias históricas y mitológicas y otras (entre las que estarían obras difícilmente clasificables como *Persiles* y *Sigismunda*).

Tomando nuevamente el criterio de clasificación de Felipe B. Pedraza y Milagros Rodríguez⁹, que sigue la división expuesta por Valbuena Prat¹⁰, resulta entonces la siguiente clasificación de los autos sacramentales calderonianos: autos filosófico-teológicos, autos mitológicos, autos bíblicos, autos histórico-legendarios y de circunstancias, y autos marianos.

1.1.2. Propuesta para una clasificación musical.

En el recorrido de la musicología española dramática cabe destacar los nombres de figuras (cuyos trabajos se tendrán en cuenta para establecer una clasificación de los géneros musicales) como las de Felipe Pedrell, Hilarión Eslava, Francisco Asenjo Barbieri (descubridor del Cancionero de Palacio), Cotarelo y Mori, Higini Anglés, Rafael Mitjana, José Subirá, Robert Stevenson, Miguel Querol Gavaldá, Jesús López Caló, A. Peña y Goñi, Jack Sage, Danielle Bécker, y una de las mayores autoridades de la materia en los últimos tiempos, Louise K. Stein.

Cotarelo y Mori¹¹ clasificará de este modo las diferentes intervenciones teatrales fuera de lo únicamente literario:

En general, durante el siglo XVII, comenzaba el espectáculo por un *tono* que cantaban los músicos, acompañados de sus instrumentos: guitarras, vihuela y arpa. En este tono pocas veces intervenían las mujeres.

⁹ Vid. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, *op. cit.*, p. 616.

¹⁰ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, III, *Autos Sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 189-196.

¹¹ E. Cotarelo y Mori, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas* desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII, Tomo I, Vol. 1º, Madrid, 1911, pp. II -III. Vid. E. Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España*, desde su origen a fines del siglo XIX, ed. Emilio Casares Rodicio, Madrid, ICCMU, Madrid, 2000.

Seguía luego la loa, cuando era función en que debía entrar. Después de la primera jornada de la comedia, el entremés y la jornada segunda. En pos de ella el baile; luego la tercera jornada, y cuando procedía, el fin de fiesta o la mojiganga. Estos dos últimos, que siempre había ya uno o ya otro en los autos del Corpus, en las fiestas reales y en las zarzuelas, no entraban en las funciones ordinarias.

La jácara no tenía lugar fijo en la representación, ni aun a veces señalaba un aparte, descanso o intermedio en ella, yendo por el contrario, incluida o interpolada en el entremés, en el baile o la mojiganga.

Era costumbre, en las representaciones escénicas españolas auri-seculares, intercalar o incluir elementos musicales ajenos a la representación dramática habitual. Entre estos elementos “extraños” se podían encontrar formas peculiares como los *Solos*, *Cuattros de Empezar*, o las *Loas*. Esta inclusión de piezas literario-musicales se empieza a dar en España, a imagen y semejanza de los fenómenos acaecidos en la península italiana, desde los inicios del siglo XVII, llegando a asentarse como género propio en la Corte (primero como ópera y más tarde como zarzuela) desde la segunda mitad de ese siglo, permaneciendo hasta el siglo XVIII.

Muchas de estas representaciones recibían entonces el nombre de *Comedia con Música*¹², *Comedia harmónica*, *Comedia música*, *Representación música*¹³, *Fiesta de Teatro*, *Fiesta de la Zarzuela* o, simplemente, *Fiesta*, y podían celebrarse en los variados Reales Sitios (el Palacio del Buen Retiro, la Zarzuela, etc.), nombres estos que a veces tomaban las obras representadas (“Obra representada en la Zarzuela”).

¹² Una de las más interesantes representaciones dramático-musicales italianas, *Il Trionfo dell'Onore*, fue presentada con un nombre similar al de las “Comedias con Música” españolas. Su encabezamiento aparecía como *Comedia in tre atti di Fr. Antonio Tullio posta in musica da Alesandro Scarlatti*. Fue representada en el teatro dei Fiorentini, en Nápoles, el 26 de noviembre de 1718.

¹³ *La púrpura de la rosa*, en su representación americana de Lima (1701), sería encabezada con el siguiente título:

“Representación música, fiesta con que celebró el año decimo-octavo y primero de su reynado de el Rey Nuestro Señor Conde de la Monclova Virrey, Governador, y Capitán General de los Reynos de el Perú, Tierra Firme, y Chile & Compuesta en Música por Don Thomas Torrejón de Velasco, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Metropolitana de la Ciudad de los Reyes; Año de 1701.”

De esta manera en la plantilla habitual de una compañía teatral los actores constaban como componentes plurifuncionales, que realizaban diversas actividades dentro de la representación dramática, cantando, bailando y representando en el mismo espectáculo.¹⁴

Existe una gran confusión terminológica desde los inicios de la praxis dramático-musical y desde los comienzos de su estudio. Sin embargo, parece estar clara la definición de la zarzuela como género teatral español caracterizado por una mezcla de canto y diálogo hablado¹⁵, mientras que en la ópera española destacaría el predominio de las partes cantadas y los recitativos musicales, sin que aparezca el diálogo hablado.

La clasificación del resto de los géneros considerados musicalmente (entremeses, autos, comedias, etc.) va a depender en gran medida de las características adjudicadas a la zarzuela y la ópera españolas.

La comedia musical o la comedia música podría considerarse aquélla en la que, aunque contiene música instrumental y/o vocal, no es la música lo predominante y predomina la acción dramática.

Los autos sacramentales, y las obras llamadas “menores” (entre las que encontraríamos las loa, el entremés, los bailes, las jácaras y las mojigangas) requerirán sendos apartados para ser descritos, aunque sea de manera general, en sus rasgos literario-musicales.

¹⁴ *Vid.* Cap. I de este trabajo.

1.1.3. Propuesta para una clasificación simbiótica entre música y literatura

La denominación utilizada en el presente trabajo de investigación para las obras calderonianas será una clasificación muy abierta¹⁶, pero que al menos sirva a las funciones prácticas de localización.

Los géneros que, a grandes rasgos, se estudiarán serán identificados de la manera que sigue:

- Loa, entremés, jácara, mojiganga.
- Auto sacramental.
- Comedia musical o comedia música.
- Zarzuela.
- Ópera.

1.2. Literatura y música en los géneros dramáticos calderonianos. Estructura general de la obra dramática.

La representación escénica española solía comenzar con un *Cuatro de empezar*, que ejercía la función de obertura cantada, casi siempre a cuatro voces (de ahí proviene su nombre), e interpretado por las damas de la compañía, vestidas con ropa cortesana y reunidas en el proscenio. Las voces de estas damas eran sostenidas por el acompañamiento instrumental de arpa o de vihuela, que sostenían la base armónica del conjunto.

¹⁵ Cfr. Louise K. Stein, "Zarzuela", *Diccionario Harvard de Música*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 1109.

¹⁶ Dado el estado de las investigaciones sobre la música escénica española de los siglos XVII y XVIII, debe crecer mucho más para establecer criterios más concretos y precisos de clasificación.

El texto literario de estas piezas, con frecuencia, no tenía ninguna relación con la acción que se desarrollaba a continuación. Fueron Mateo Romero, El Maestro Capitán, y Carlos Patiño, los compositores que más sobresalieron por la composición de este tipo de introducciones de carácter breve. Estas composiciones vocales (cuyo acompañamiento instrumental de *basso continuo* no solía escribirse) eran llamadas a veces *tonos*¹⁷, o *tonos humanos*, y su empleo se hizo tan popular, que poco a poco el público pedía cada vez con mayor insistencia la aparición de estas piezas en los intermedios de obras mayores.

Tras esta introducción cantada, la música aparecía en la *loa* o prólogo, escrita casi siempre en estilo alegórico.

Era entonces cuando surgía el desarrollo de la acción principal, la obra dramática fundamental, que podía ser una *Fiesta de teatro*, una *Comedia harmónica*, o una *Fiesta de zarzuela*.

Entre medias de esta acción principal surgían los *entremeses*, los *bailes*, o las *Jácaras entremesadas*, que se sucedían como ornamentos musicales (y como acciones secundarias) de la acción principal.

Como fin de fiesta solía incluirse la *mojiganga* o farsa final, donde los personajes concluían la acción principal de la obra.

1.2.1. Loas, entremeses, bailes, jácaras, mojigangas y obras menores.

La loa constituía el preámbulo de una obra teatral de mayores dimensiones. En muchas ocasiones estaba precedida de un tono, acompañado por guitarras, vihuela y arpa. Con frecuencia, tenía por objeto enaltecer la obra y la ciudad o pueblo donde se celebraba la actuación teatral. También se ensalzaba el mérito de los representantes y se daba a

¹⁷ De ahí más tarde se llamarían *tonada* y con su diminutivo surgiría, ya hacia la mitad del siglo XVIII, e introduciendo partes de la acción en esos fragmentos de canto, la *tonadilla escénica*.

conocer el repertorio completo de la compañía¹⁸. La decía o recitaba, con o sin música, el autor o el director de la compañía, colocándose delante de la cortina, manta o telón.

A veces, se intercambiaban loas de unas obras en otras, durante el transcurso de la representación, y como resultado, la loa podía no estar relacionada, en el tema, directamente con la obra representada.

Una hermosísima loa, que iniciaría con seguro éxito a la zarzuela de Calderón-Peyró(¿?) *El jardín de Falerina*, sería la que comienza *En el florido Mayo*. Da comienzo con un breve pasaje de seis compases homofónico y homorrítmico, dando paso a una entrada quasi fugada, en la que se combinan el recurso del contrapunto a bicinia (en las dos voces inferiores) y la entrada imitativa (en las dos voces superiores).

A este pasaje “A cuatro” sigue otro solístico de varias tonadas, donde se alternan distintos personajes, encontrando trayectorias melódicas contrastantes que caracterizan a cada tonada, y por extensión, a cada personaje.

Los entremeses, casi siempre alegres y jocosos, se representaban en los intermedios de la obra, y si en ésta predominaba una trama seria o trágica se encargaban de aligerar el ambiente, introduciendo breves intervenciones musicales, cantadas o exclusivamente instrumentales para señalar alguna acción concreta de algún personaje, o para la danza en el fin de fiesta.

La música en los entremeses calderonianos también podía presentarse como mención erudita a determinados músicos famosos (“Orfeo”, “Jusquín”), como así sucede en el entremés *El sacristán mujer*¹⁹:

¹⁸ Es decir, realizaba la función del *trailer* en nuestras películas actuales.

¹⁹ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1982, p. 127.

Francisca	Tres pretendientes
	de tu alegre casamiento.
Borja	Tres dignos opositores.
Josefa	Y tres valientes sujetos,
	Que soy el mismo Jusquín ²⁰
	En la música.
Borja	Y yo Orfeo
	en el arpa.

Las jácaras eran por lo general cantadas, y se solían intercalar entre la segunda y la tercera jornada de la comedia. Era frecuente el recitado y cantado de los romances, algunos licenciosos y humorísticos, que en ocasiones también se bailaba. Podrían tomarse como ejemplos las *Jácaras del Carrasco y del Mellado*²¹.

Las mojigangas cumplían una función parecida a la de las jácaras o los entremeses. De carácter festivo o picaresco, solía ser una farsa interpretada al final de la obra. Era un momento en que los actores se vestían con disfraces y ropajes ridículos e incluso empleaban pucheros u ollas como instrumentos musicales, acompañando a sus propios cantos, para cederle mayor realismo y carácter humorístico. Esta es la situación que aparece en la *Mojiganga de Los Guisados*²².

1.2.2. Autos sacramentales

El auto sacramental calderoniano además de ser una muestra del claroscuro barroco, por la oposición de ideas e intenciones (Dios-diablo; materialidad-idealidad; hipocresía-verdad; etc.) que en ellos pueden hallarse, se nos muestran como una parte integrante de la fiesta “total” del corpus. El auto está directamente conectado con la fiesta litúrgica del día y trata de realzar el sentido religioso del sacramento.

²⁰ Calderón se refiere posiblemente a Josquín Des Prez, célebre polifonista flamenco, que los compositores españoles barrocos solían venerar y tomar como modelo para aprender el Arte de la Compostura.

²¹ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 327-337.

²² Vid. Pedro Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 405-406.

Otra característica fundamental en el teatro semilitúrgico calderoniano es la finalidad de instruir, moral y dogmáticamente

Para lograr esta labor pedagógico-moral, Calderón intentará llamar la atención de los sentidos de sus espectadores, provocando el asombro de la vista (con los maravillosos carros y los mejores artilugios tramoyísticos, dispuestos en procesión) y del oído (con las músicas recitadas, cantadas, vocal-instrumentales, o simplemente instrumentales) para lograr, finalmente, un mejor entendimiento desde el punto de vista conceptual y lingüístico (también a través de la calidad de sus versos) de sus enseñanzas morales.

En Calderón, la forma, magníficamente cuidada y presentada llevará al receptor al contenido profundo del mensaje, al fondo.

Compagina la multiplicidad de movimientos y de planos, celestes y terrestres (así sucede en *Los encantos de la culpa*), con la utilización de la música en fragmentos donde la acción merece ser realzada (como en la parte que precede a la adoración de la Hostia) o concluida de manera brillante y notoria (nótese el uso de chirimías en el final de este auto).

El espectáculo aglutinaba la poesía épica y el drama con las músicas contrastadas que hacían que el espectador pudiese distinguir entre las voces que condujesen al “maléfico encantamiento de los sentidos” y la voz y la música divina, cuyo hilo conductor sería el personaje simbólico del oído, que podría llevarnos por el camino de la “salvación” a través de la praxis artística o del disfrute estético de las artes. Dios dirigiría la obra de la humanidad en *El Gran Teatro del Mundo*, representaría las funciones de arquitecto, poeta, músico y científico, gozando así de la tradición neoplatónica de fuerza demiúrgica protectora de las acciones positivas y constructivas de los hombres.

1.2.3. Comedias musicales o comedias músicas.

En el caso de la comedia (hablamos de obras que literariamente podrían incluirse en el apartado de dramas, comedias, e incluso tragedias, pero que en los papeles de música aparecen con el nombre de comedias), domina la parte hablada, y la música se convierte en una participación esporádica, en bailes, entremeses, en el corpus central de la comedia propiamente dicha, o en momentos álgidos de la acción, para subrayarla y enfatizarla²³.

Sería la situación en la que se hallan obras que o bien fueron parcialmente musicadas, o de las cuales no se han conservado manuscritos originales o copias de manuscrito en su integridad.

Así aparecen las obras *Quedito, pasito*²⁴ (de la fiesta *Ni amor se libra de amor*, texto literario de Calderón y Música de Juan Hidalgo), o *Solo el silencio testigo*²⁵ (fragmento de la comedia calderoniana *Darlo todo y no dar nada*, cuyo autor musical se desconoce).

En el “A cuatro de empezar” *Quedito, pasito* queda reflejada una magnífica textura de contrapunto imitativo, desglosado entre la voz primera y las otras tres voces inferiores, con una interrupción en silencios que enfatizan la parada al caminar, rasgo de deliciosa plasticidad. El acompañamiento del Violón con la figura rítmica de negra-blanca (en compás ternario, $\frac{3}{4}$) acentúa ese efecto de parada.

²³ El empleo de la música para enfatizar la acción de los personajes es un efecto casi cinematográfico, combinación sónica, que sigue manteniendo una elevada efectividad, como bien podemos probar con la última entrega de *La Guerra de las Galaxias*, *La Amenaza Fantasma*, de George Lucas, estrenada en España en agosto de 1999.

En esta película música y palabra se complementan para marcar las palabras y acciones de los personajes. Al igual que en la Obra Calderoniana (salvando, por supuesto, las distancias temporales y los recursos tecnológico-informáticos empleados; aunque los empleados por Calderón eran bastante avanzados para su época), en esta pieza de celuloide se concentran las Artes visuales y musicales para conseguir un efecto virtual, casi táctil (puede casi respirarse el mismo aire que los protagonistas, y crear así una ilusión de sensación), que podemos encontrar, “embrionariamente”, en Calderón.

²⁴ Cfr. Felipe Pedrell, *Cancionero Musical Popular Español*, vol. IV, Barcelona, Boileau, 1958, pp. 22-28.

²⁵ Cfr. Felipe Pedrell, *op. cit.*, p. 33.

Solo el silencio testigo es un fragmento solístico en el que se alternan dos voces, formando una pequeña estructura de espejo en las células melódico-rítmicas empleadas por los dos personajes que se alternan. El rico contraste entre las dos intervenciones se ve ayudado, además de por el cambio de timbre (masculino-femenino), por el cambio de tesitura (más amplia en la segunda intervención) y por la citada estructura de espejo, estructura musical que se ve enfatizada por la rima especular:

Solo el silencio testigo
Ha de ser mi tormento.
Aun no cabe lo que siento
En todo lo que no digo.

1.2.4. Zarzuelas.

Aunque estudios recientes como el de Louise K. Stein²⁶ relativizan este tipo de clasificaciones y consideran dentro del mismo apartado la semi-ópera, la comedia cantada y la zarzuela de la Corte, tomamos como definición apropiada de zarzuela aquel género que contiene partes habladas y partes cantadas, aunque podrían llamarse también zarzuelas a aquellas representaciones dramático-musicales celebradas en la zarzuela o denominadas originalmente con tal título en la época.

Se considera a la calderoniana *La Púrpura de la Rosa* como la primera de las *Fiestas de la Zarzuela*, aunque por ser enteramente cantada pertenecería más al género de

²⁶ Louise k. Stein, en su entrada “Zarzuela”, *Diccionario Harvard de música*, ed. Don Randel, Madrid, Alianza Música, 1997, p. 1109, Traducc. de la Edic. Original, *The New Harvard Dictionary of Music*, Harvard College, 1986, define la Zarzuela así:

“un género teatral español que se caracteriza por una mezcla de canto y diálogo hablado.”

Sin embargo, años más tarde, en su trabajo “The Iberian Peninsula and its New World Colonies. The Spanish and Portuguese Heritage”, *Companion to Baroque Music*, ed. Julie Anne Sadie, New York, Oxford University Press, 1998, p.329, considera *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan* como Ópera que se hallan en el terreno intermedio de la *comedia*, la *semi-ópera* o incluso la *Zarzuela*. Quizá al hallarse este

la ópera española²⁷. Sería estrenada hacia finales de 1659²⁸ en el Teatro del Buen Retiro de Madrid, para festejar la Paz de los Pirineos y las bodas de la Infanta María Teresa de Austria con Luis XIV²⁹.

El propio Calderón no define exactamente la zarzuela como tal, sino como “comedia cantada”, aunque, como ya se verá, se llamarán por extensión (por celebrarse como *Fiestas en el Palacio de la Zarzuela*) a las obras dramáticas cantadas con el nombre de zarzuela.

Menciona Calderón, en su loa de *La Púrpura de la Rosa*, así el género dramático típicamente español, cuya denominación se irá precisando con los estudios musicológicos desarrollados durante el siglo XX (y desde finales del siglo XIX, con el trabajo de Pedrell):

El vulgo: Por señas de que ha de ser
Toda música, que intenta
Introducir este estilo
Porque otras naciones vean
Competidos sus primores

La Tristeza: ¿No mira cuanto se arriesga
En que cólera española
Sufra toda una comedia
Cantada? [...] ³⁰

tipo de géneros en su momento de formación (Siglo XVII), la clasificación no puede o no debe estar establecida de manera tajante.

²⁷ La primera zarzuela propiamente dicha habría sido *El golfo de las sirenas*, estrenada en 1657.

²⁸ Louise K. Stein, en su participación en *Companion to Baroque Music*, ed. Julie Anne Sadie, New York, Oxford University Press, 1998, p. 329, establece como auténtica la fecha de estreno de *La púrpura de la rosa*, en 1660, coincidiendo el año con el estreno de la Ópera *Celos aun del aire matan*.

²⁹ Cfr. Rafael Mitjana, *Historia de la Música en España*, Madrid, Centro de Documentación Musical/INAEM, 1993, p. 153.

Traducción de la Edición Original: Rafael Mitjana, “La Musique en Espagne. Art Religieux et Art Profane”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, eds. A. Lavignac-L. Laurencie, París, Librairie Delagrave, 1920.

³⁰ Calderón, *La púrpura de la rosa*, ed. Ángeles Cardona, Don Cruickshank, y Martín Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990, p. 161.

Iriarte recogerá las maneras de definir la zarzuela como género literario-musical y mostrará su parecer sobre la zarzuela, ya a finales del siglo XVIII, en su poema sobre *La Música*³¹:

Digna mención pudieras
haber hecho también de nuestro drama
que Zarzuela se llama,
en que el discurso hablado,
ya con frecuentes arias se interpola
o ya con duo, coro y recitado:
cuya mezcla si acaso condena,
disculpa debe hallar en la española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es remora, tal vez que no le agrada [...]

1.2.5. Ópera.

La ópera española como tal surgiría de la mano de otro gran dramaturgo, Lope de Vega, con la obra *La selva sin amor*, presentada en el Teatro Real de Madrid en 1627 (¿?). No obstante, deben tenerse en cuenta las experiencias primigenias de unión texto literario-música a comienzos de la centuria, durante las fiestas reales de 1605, 1614, y 1617 y la representación de *La Gloria de Niquea*, en 1622.

Sin embargo, la ópera a la manera italiana sobrevendría más tardíamente, con la última etapa de la obra de Calderón de la Barca, momento en el cual se incluirían determinados rasgos de la cultura popular (danzas y metros populares) y de dos géneros típicamente españoles (La primitiva ópera española y la zarzuela), aglutinándolos con los últimos avances técnico-compositivos (el aria y los distintos tipos de recitativo italianos) y escenográficos (los mágicos carros de Lotti, contruidos para las obras y autos de Calderón) venidos desde Italia.

³¹ Iriarte, *La Música. Poema en cinco cantos*, Madrid, 1779.

Calderón estrenaría poco después de la zarzuela-ópera *La púrpura de la rosa* (de estilo español), una ópera a la manera italiana, toda cantada, *Celos aun del aire matan*, en el Teatro Real, el 5 de diciembre de 1660.

En estas óperas el género es puro y está exento de influencias extranjeras todavía. En ellas predomina la original y única variante del aria estrófica (que ya se daba en Francia, con Lully), el recitativo, pasaje enormemente expresivo, vehículo de exteriorización del drama existencial del protagonista (como en el caso de Aura, en *Celos aun del aire matan*³², cuando es atada al tronco de un árbol por orden de Diana), y los paradigmas rítmicos típicos de las melodías populares españolas, de villancicos y cancioneros.

Se alternaban, sobre todo en las óperas o semi-óperas de tema mitológico, un elaborado diálogo entre los dioses y los mortales, con un uso específico del recitativo, dependiendo de la procedencia, divina, o mortal, del mensaje.

³² Vid. José López-Caló, *Historia de la música española*, vol. 3, *Siglo XVII*, Madrid, Alianza Música, 1983, p. 185.

2. LAS INTERRELACIONES LITERARIO-MUSICALES EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII. (EVOLUCIÓN DE LA PUESTA EN MÚSICA DE LA OBRA CALDERONIANA)

2.1. El reinado de Felipe IV y los inicios del teatro musical español

2.1.1. Las primeras experiencias músico-teatrales ante el nacimiento de la ópera y la zarzuela española

El período histórico que siguió al reinado de Felipe II (a partir de 1598), dueño de un imperio, geográfico y político, fue un segmento temporal de decadencia.

Sin embargo, en el mundo de las artes y la cultura (pintura, literatura) fue un momento floreciente. En la música se dan numerosos ejemplos de experimentación con la unión de la palabra y la música, experimentos que con el tiempo darán como resultado la incipiente ópera y la zarzuela.

Aunque es un período musical desconocido del gran público, debe tenerse en cuenta, por su importancia histórica, su originalidad y su influencia posterior, no sólo en la geografía española, sino también más allá del océano Atlántico, en las Américas.

Las primeras actividades musicales dignas de mención, tras la muerte de Felipe II (1598), serían las fomentadas por el duque de Lerma, valido de Felipe III, que reinaría desde 1598 hasta 1621.

Eran actividades musicales celebradas con motivo de festividades religiosas, cumpleaños reales, etc., y en ellas participaban los *ministriles* (instrumentistas de viento, trompeteros, y músicos de la Cámara del Rey y de la Reina) y los Maestros de la Capilla Real, uno de los cuales fue el compositor flamenco Mateo Romero, el “Maestro Capitán”.

Los espectáculos teatrales rara vez se celebraban durante este reinado. El Rey prefería danzar y la Reina los consideraba como algo lascivo e impropio de la Corte española.

Solamente se llevaron a la práctica algunas actividades en las que la música y la danza se mezclarían. Ejemplo de ello podría ser la mascarada celebrada en 1605, con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV.

En otros casos la música profana empezaba a participar en las interpretaciones teatrales, como en las representaciones teatrales (sobre textos literarios de Lope de Vega y Vélez de Guevara) que organizó el duque de Lerma en 1614 y 1617, después de la muerte de la Reina Margarita, para la distracción del Rey Felipe IV y de sus hijos.

2.1.2. La fiesta teatral como institución en la primera mitad del siglo XVII (1622-1629)

Otro momento clave en la naciente ópera y zarzuela española sería el año de 1622, año en el que tendría lugar la celebración, en el Jardín de Isla de Aranjuez, y partiendo de la base literaria de Juan de Tassis (Conde de Villamediana), la Primera semi-ópera española: *La Gloria de Niquea*.

En 1627, la Corte española sería testigo de la primera representación al estilo operístico florentino: *La selva sin amor*. El texto literario correría a cargo del Fénix de los ingenios, mientras que se desconoce el autor musical.

2.2. El teatro musical de Calderón. El concepto de arte total.

El teatro calderoniano buscará continuamente una integración de las artes, sobre todo hacia el punto medio del siglo XVII. La estancia cortesana de Calderón supondrá uno de los modelos más ricos del teatro aurisecular, donde la fusión de elementos de diversa procedencia, y de múltiples manifestaciones sónicas (escenografía, poesía, pintura, Música, etc.) dejará importantes posos para dramaturgos posteriores.

Se podrían distinguir tres etapas fundamentales que recorren la producción músico-teatral calderoniana. Estas tres etapas vendrían señaladas por diferentes hechos históricos que obligarían a interrumpir la actividad teatral en la España del siglo XVII. La primera iría desde 1623 (año de estreno de *Amor, honor y poder*) hasta 1649, la segunda desde 1650 hasta 1669, y la tercera desde 1670 hasta 1681 (año de fallecimiento del autor).

2.2.1. Primera etapa de la actividad escénico-musical de Calderón.

En primer lugar se podrían considerar dentro de una primera etapa las obras escritas hasta el cierre de los teatros, que duró desde 1644 hasta 1649. Fueron años muy difíciles en la Corte y la política españolas, ya que se suceden hechos que influirán negativamente en el desarrollo de las artes y la cultura: la caída del Conde-Duque de Olivares, la derrota de Rocroy, la paz de Westfalia, la muerte (en 1644) de la Reina Isabel, la muerte del príncipe Baltasar Carlos (en 1646). Posiblemente esta prohibición de la actividad teatral estuviera directamente relacionada con el descenso en la producción calderoniana.

La primera etapa de producción músico-teatral calderoniana es casi inexistente, ya que en las obras de juventud y de temprana madurez (como *La dama duende*, o *El alcalde de Zalamea*, ¿1636?), Calderón no colaboró apenas con los músicos de su tiempo. Además, la mayor parte de estas obras poseen un grado muy elevado de personalidad dramático-textual independiente, que no necesita de la música para ser expresada.

Solo podría incluirse en esta primera etapa, y no sin reservas, ya que podría discutirse el año exacto de representación (¿1640³³?), *El jardín de Falerina*, obra

³³ Vid. Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973, pp. 1891-1914.

considerada tradicionalmente como zarzuela, puesta en música por José Peyró³⁴, sobre el fondo temático de los jardines barrocos.

En esta obra puede advertirse la gran independencia entre el bajo vocal y el continuo y los elaborados recursos imitativos que pueden verse aquí más desarrollados que en compositores escénicos posteriores, como Juan Hidalgo. Este énfasis especial de la independencia entre los timbres de la voz y el continuo en la región grave puede obedecer al objetivo de señalar el misterio lóbrego y oscuro de la gruta del “oráculo divino” (de donde surge la protagonista, la maga “vestida de pieles”) lugar rodeado de “montes” y “desiertos”, donde irrumpirá en un instante el prodigio de un terremoto sobrenatural que provoca asombro y confusión.

Es una muestra de la manera en que el teatro musical español en sus inicios busca el excelso fin que caracterizase a la música *A capella* de la Contrarreforma palestriniana, realzar el significado profundo de la palabra³⁵.

2.2.2. Segunda etapa de la actividad escénico-musical de Calderón.

Una segunda etapa estaría constituida por la obra escrita a partir de su ordenación como sacerdote franciscano, en 1651. A partir de este momento canaliza prácticamente toda su obra en las fiestas para la Corte y en los autos sacramentales para el Corpus. En 1653 es nombrado capellán de los reyes nuevos de la catedral de Toledo, trasladando su residencia a esta ciudad. A partir de 1656, su producción literario-musical prolifera especialmente, quizá por los planes teatrales que dirige el valido don Gaspar de Haro, marqués de Helizondo,

³⁴ Del compositor barroco José Peyró no se conocen aún demasiados detalles sobre su vida. Sólo se sabe que su actividad musical se desarrolló en torno a los años 1619-1640?. Entre esas fechas pondría música a numerosas obras de Calderón: *Basta callar*, *El jardín de Falerina*, *El lirio y la azucena*, *El primer refugio del hombre*, *Fineza contra fineza*, y *Lucanor*.

³⁵ Recurso que, por otra parte, ya puede evidenciarse en la Música y el texto Bíblico del Antiquísimo Canto Gregoriano.

encargado de las fiestas reales. En febrero de 1663, Calderón es nombrado Capellán de Honor del Rey, por lo que se traslada nuevamente a Madrid.

Es esta su Etapa más prolífica en la estrecha colaboración con el compositor Juan Hidalgo, su máximo colaborador. Son los años de las representaciones de la Zarzuela, para el valido don Gaspar de Haro.

En 1656 escribe *El golfo de las sirenas*, y en 1660 estrena en los escenarios palaciegos sus célebres *La púrpura de la rosa* y *Celos aun del aire matan*. Otras obras músico-teatrales que podrían incluirse en esta segunda etapa de creación serían: *Darlo todo y no dar nada* (1651), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *El laurel de Apolo* (1657), *Eco y Narciso* (1661), *Apolo y Climene* (1661-2), *El Castillo de Lindabridis* (1661-2), *Faetonte* (1661-2), *Ni amor se libra de amor* (Madrid, 1662), *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1662), *Fieras afemina amor* (¿1669-70?), y la música instrumental e incidental para los autos sacramentales estrenados durante la primera mitad de la década de 1660.

En estas obras, uno de cuyos mayores artífices musicales fue Juan Hidalgo³⁶, destacan como rasgos distintivos el uso de los *Tonos humanos* (herederos del estilo del Villancico, algunas veces compuesto sobre textos moralizantes), las *Arias Estróficas* y los *Coros*. En estas piezas (Hidalgo parece que pueda caer en la frivolidad de poner música a un texto literario sin buscar su trasfondo conceptual, sobresaliente y rico en Calderón), mas logra sintetizar con sencillez y sobriedad (como ya veremos en la obra suya que nos ocupa, *La Estatua de Prometeo*) el espíritu de la música popular nacional (incluyendo danzas y canciones populares) y las nuevas ideas italianizantes de la ópera.

³⁶ Las obras fruto de la simbiosis Calderón - Hidalgo (nacido en Madrid en 1612-16, y muerto en Madrid, el 30 de Marzo de 1685) de esta Segunda Etapa Creativa fueron: *La púrpura de la rosa* (1660), *Celos aun del aire matan* (1660), *Ni amor se libra de amor* (1662), y la música de los autos. De la tercera etapa creativa de Calderón Hidalgo pondría música a: *Siquis y Cupido* (1679), y la última obra con música de Calderón, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (1680).

2.2.3. Tercera etapa de la actividad escénico-musical de Calderón.

Se podría advertir una tercera etapa en la obra de Calderón. Esta etapa final vendría marcada por la muerte del Rey Felipe IV (1665), hecho que conllevaría un nuevo cierre de los teatros y una prohibición de la actividad teatral de la Corte, que no sería levantada por el Consejo de Castilla hasta 1670. Es entonces cuando la obra escénico-musical de don Pedro se vuelve más amable en temática con *Fieras afemina amor*, posiblemente estrenada en 1670, en el Coliseo del Buen Retiro.

Una de las obras que nos ocupan en el presente trabajo de investigación, *La estatua de Prometeo*, fue probablemente estrenada en esta etapa (ca. 1672), y de ella puede decirse que, a pesar de que se tratará con mucha mayor profundidad más adelante, posee un claro y sencillo contrapunto, puro y casi palestriniano, en el que adorna con *nota cambiata* y con bordaduras, notas de paso y escapadas palabras que quiere señalar especialmente por su belleza o su dramatismo (“nácar”, “aurora”, “lágrimas”³⁷).

Su última comedia, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, estrenada en el carnaval de 1680, es una obra que podría hallar su origen en los *Canti Carnascialeschi*³⁸, donde el argumento se vuelve tan intrincado como en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, testamento, al igual que la póstuma de Calderón, de Cervantes.

2.3. La obra dramático-musical posterior a Calderón.

2.3.1. Las obras de Calderón puestas en música tras su muerte.

Durante el siglo XVII se representaron con música obras calderonianas que por su gran éxito serían nuevamente “reactivadas” musicalmente por otros compositores que no

³⁷ Cfr. B N M, Ms. M- 3880 / 43.

³⁸ Fueron unos tipos de canciones, frecuentemente interpretadas en los carros de los carnavales celebrados entre los Siglos XV y XVI, en Florencia. Esta fiesta dramático-musical se celebraba en el Carnaval y en el *Calendimaggio* (fiesta celebrada con motivo del retorno de la primavera, el 1 de mayo y en el Día de San

colaboraron con don Pedro, y que probablemente desconocían o no recibirían la influencia de la música primigenia de estos textos literarios.

Así ocurrió con obras como *Eco y Narciso* (que se estudiará más al detalle), que tras ser puesta en música parcialmente por un Anónimo del siglo XVII (quizá José Peyró), sería tratada musicalmente, en el siglo XVIII, por Francesco Corradini; *La hija del aire*, cuya primera música estaría compuesta por José Peyró, y que volvería a tener nueva música, durante el transcurso del siglo XVIII, con la versión de un Anónimo, y con la nueva versión del Padre Antonio Soler (1764); la *Loa y el Auto de Primero y Segundo Isaac*, puestos en música por un Anónimo del siglo XVII, y nuevamente recobrados por el Padre Antonio Soler (1759); o *El Tetrarca* (que recibiera de Calderón el nombre de *El mayor monstruo del mundo*), puesto en música por un Anónimo del siglo XVII, y recuperado más tarde, en el XVIII por Cristiani, Pablo del Moral, y una variante también anónima, del siglo XVIII.

2.3.2. La escuela de Calderón. La obra músico-teatral de otros dramaturgos.

Juan Hidalgo, gran colaborador de Calderón, también trabajaría realizando una magnífica puesta en música, con Vélez de Guevara en su célebre obra musicada *Los celos hacen estrellas*, estrenada en Madrid, en el Coliseo del Buen Retiro, en 1672.

Otros compositores que heredarán la tradición escénica, y abrirán con nuevas ideas musicales y literarias las puertas del nuevo siglo serán Sebastián Durón y Antonio Literes.

Sebastián Durón (1660-1716) construirá zarzuelas ya consolidadas: *Salir el Amor del Mundo* (1696), con texto literario de José de Cañizares; *Las nuevas armas de Amor*; *Selva encantada de amor*; y *Apolo y Dafne*.

Juan, 24 de junio). En ellas se formaban grupos de mascaradas de todas las clases sociales, que bailaban, cantaban y hacían bromas, durante la procesión.

En *Salir el Amor del Mundo*, abundan los personajes mitológicos, y se conserva la instrumentación típica del siglo XVII (violines, en este caso a tres, y clarín), y la distribución del coro tradicional a cuatro voces, según la práctica tradicional del XVII, distribuido en dos tiples, contralto y tenor, con continuo.

Acis y Galatea, de Sebastián Durón (c. 1658-1731), a pesar de llevar el título de zarzuela es casi una ópera que nos conduce hacia el nuevo y plural camino musical italo-español del siglo XVIII.

A partir de aquí, la práctica escénica española se multiplica, y se celebran actividades musicales de manera paralela en diferentes puntos de la península, apareciendo una mezcla de las fuentes de cuño hispánico con las corrientes que vienen desde Italia.

**III. ANÁLISIS LITERARIO – MUSICAL (COMPARATIVO) DE DOS
COMEDIAS MITOLÓGICAS PUESTAS EN UNA MÚSICA ESPAÑOLA DE
DOS ÉPOCAS DIFERENTES: *LA ESTATUA DE PROMETEO* (SIGLO XVII)
Y ECO Y NARCISO (SIGLO XVIII)**

III. ANÁLISIS LITERARIO – MUSICAL (COMPARATIVO) DE DOS COMEDIAS MITOLÓGICAS PUESTAS EN UNA MÚSICA ESPAÑOLA DE DOS ÉPOCAS DIFERENTES: *LA ESTATUA DE PROMETEO* (SIGLO XVII) Y *ECO Y NARCISO* (SIGLO XVIII)

1. ANÁLISIS MUSICAL DE UNA COMEDIA MITOLÓGICA CALDERONIANA PUESTA EN MÚSICA DURANTE LA VIDA DE CALDERÓN. *LA ESTATUA DE PROMETEO* COMO MÚSICA DRAMÁTICA DEL SIGLO XVII

De la obra calderoniana puesta en música por Juan Hidalgo¹ en 1679 (¿?), y estrenada posiblemente en ese mismo año, pueden proponerse algunos puntos metodológicos, que pueden influir en el tipo de análisis musical por realizar. Las partituras que se han conservado han sido algunos papeles de ensayo (los papeles que solían utilizar los intérpretes) sueltos. Ante este hecho cabe plantearse algunas cuestiones: ¿se trataba de

¹ Juan Hidalgo (1614-1685) fue arpista de la Capilla Real desde 1630, maestro de la música de cámara desde 1645, y un compositor de notable influencia. Fue uno de los principales colaboradores de Calderón de la Barca en las óperas españolas más tempranas: *La púrpura de la rosa* (estrenada hacia 1660), cuyo manuscrito musical se ha perdido, y *Celos aun del aire matan* (también estrenada posiblemente en 1660), que ha sido reestrenada en el Teatro Real de Madrid, en la temporada 2000-2001, con motivo del aniversario del nacimiento de Calderón. También trabajaría con Calderón en la semi-ópera *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) y en la comedia pastoral *Pico y canente* (1656), obras en las que Hidalgo da ejemplo del recitativo típicamente español. Su música para la obra de Juan Vélez de Guevara *Los celos hacen estrellas* (1672) se convierte en la primera zarzuela de este tipo que se conserva. Además compondría música para al menos nueve autos sacramentales y la música incidental de unas quince obras de Corte, amén de componer música litúrgica y numerosos villancicos. Hidalgo fue el compositor español más admirado de fines del siglo XVII, el compositor que mejor representa el “estilo español” en música. Aunque permaneció en Madrid toda su vida, su música fue transmitida en copias manuscritas a Portugal y al Nuevo Mundo. Aún queda mucho por conocer y por investigar en su amplia obra.

una ópera al estilo italiano de la cual se han perdido el resto de las partes (en el caso de los números de conjunto de los que sólo se han conservado algunas voces o incluso una sola voz) y de los números, tanto instrumentales (en lo referente a la introducción típicamente instrumental, o numerosos recitativos que no han aparecido), como vocales (números de conjunto, duos etc.)? O por el contrario, ¿sería una comedia cantada, en la que predominarían las partes habladas, y cuyas intervenciones musicales aparecen esporádicamente?

Sea como fuere, las fuentes de las cuales se ha obtenido esta información proceden de la Biblioteca Nacional de Madrid (B N M Ms. M-3880 / 43, M-3880 / 55, y M-3880/22), y en ellas aparece como indicación de compás la típica inscripción del siglo XVII español, indicadora del compás de $3/2^2$. En el manuscrito también aparecen indicaciones de alteraciones accidentales, y barras de división del compás, emergente, en esta época.

Como observación especial, nótese la ausencia de algunas partes en los fragmentos de canciones a cuatro, duo y solos (argumento que podría sostener la teoría de que se tratase de una ópera completa de la que se han perdido los fragmentos restantes) del manuscrito M-3880 / 43, de las que ya se determinará si se juzga o no oportuna una posible reconstrucción.

Por la localización de estos papeles la balanza podría inclinarse por la primera posibilidad. Si están insertos en una magnífica colección de tonos (en el manuscrito aparece la denominación de *solos humanos*) humanos, a solo, a duo, a cuatro, etc., de gran abundancia y calidad, y si en este tipo de colecciones solían quedar como solidificadas las piezas más famosas, más interpretadas y de mayor calidad (tómense de ejemplo las recopilaciones de los diferentes cancioneros españoles, como el *Cancionero de Palacio*),

puede entenderse que los fragmentos reproducidos serían los más famosos y bellos y que seguramente se interpretarían, una vez estrenada la obra, fuera de su contexto arquitectónico general (la ópera completa), en sesiones musicales de la Corte o de la burguesía incipiente.

1.1. La melodía.

Resulta difícil analizar los distintos elementos musicales que conforman una obra como algo fragmentario. De hecho, resulta casi una herejía intentar extraer el sentido de la melodía, o de un solo sonido de ésta sin conocer el marco armónico en el que se encuentra inserta, o la maraña contrapuntística a la que se halla indisolublemente unida, o los puntos sonoros de los que procede o hacia los que conduce. Aun así, será una tarea primordial para profundizar en el análisis musical profundo la disección de todos los aspectos que se han considerado más interesantes para el estudio de la obra dramático-musical.

1.1.1. Estilo.

El estilo melódico que predomina en las piezas que integran la fuente de los manuscritos conservados de *La estatua de Prometeo* en la Biblioteca Nacional suele ser silábico. En la melodía que se nos presenta en el Tono humano *Al festejo, zagales*³, al ser la textura predominantemente homofónica, casi rige como obligatorio el estilo melódico silábico [ejemplo 1].

² Compás ternario de subdivisión binaria de uso muy habitual en la música dramática española del siglo XVII.

³ (B N M Ms. M-3880 / 43, que corresponde al fragmento literario del Acto II, v. 619, 631; Acto III, v. 1, 31).

Ejemplo 1. *Al festejo, zagales* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

First system of the musical score. It features five staves. The top two staves are for instruments (likely lute and vihuela) in 3/2 time, with a key signature of one flat. The bottom three staves are for voices (Soprano, Alto, and Bass). The lyrics 'Al fes -' are written below the vocal staves. The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part having a single note for 'Al' and a half note for 'fes'.

Second system of the musical score. It features five staves for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Bass). The lyrics 'te - joal fes - te - jo za - -' are written below the vocal staves. The vocal parts are in a homophonic setting, with each voice part having a single note for 'te', a half note for 'joal', a half note for 'fes', a half note for 'te', a half note for 'jo', and a half note for 'za'. The lyrics 'te - joal fes - te - jo za - -' are written below the vocal staves.

El estilo silábico: en él corresponde un solo sonido a cada sílaba, en cada una de las voces.
Nota: Las dos partes superiores son una posible reconstrucción.

Así sucede, como norma general, en casi todos los fragmentos polifónicos de este conjunto de manuscritos.

Sin embargo, en los pasajes a solo, aunque puede predominar el estilo silábico, suelen aparecer melismas leves (de dos sonidos, como nota de paso) o melismas más desarrollados (de cuatro notas o más), como los cantados por la Villana 3ª⁴, en una copla a solo, cuyo íncipit literario es *Todo a tu hermosa deydad* [ejemplo 2].

Ejemplo 2. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

Coplas
a solo
(Tenor)

To - doa tuher - mo -

sa dey -

O como las delicadas bordaduras que adornan materias preciosas como el “nácar” o una “gargantilla” en *Este nacar la orilla*, solo cantado por la Villana 1ª, en el Acto III (v. 38) [ejemplo 3a y 3b].

⁴ En el Acto III (v.62).

Ejemplo 3a. *En este nacar la orilla*

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

Coplas a solo (tiple) c. 1-3

En es te na -

car lao - ri - - lla del... teo -

fre - ceu - na gar - gan - - ti - lla, - si...

Ejemplo 3b. *En este nacar la orilla*

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

(tiple) c. 16-19

teo - fre - ceu - nacar -

gan - - ti - lla, si

1.1.2. Línea. Dirección melódica.

En cuanto a la dirección melódica que podemos hallar en los distintos fragmentos de esta obra, se podría estudiar bajo dos perspectivas diferentes. Por una parte podría escucharse la dirección melódica en su conjunto, y por otra la dirección melódica por frases (o fragmentos de frase), tanto en los pasajes de textura homofónica, como en los pasajes a solo, que es donde este rasgo se muestra bien diferenciado.

En los pasajes homofónicos, la trayectoria melódica general aparece con gran sobriedad en la expresión, se trata de una trayectoria (de las voces conservadas; obsérvese

principalmente lo afirmado en la parte correspondiente en el original al tiple 3º) plana, y casi completamente horizontal, donde sólo se van salpicando algunos saltos, en dirección contraria a la predominante, de la melodía, para variar levemente la trayectoria y contrastarla en *Al festejo zagales* [ejemplo 4].

Ejemplo 4. *Al festejo, zagales* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A cuatro

Voice

Voice

Voice

Voice

Voice

-----trayectoria plana
 —————trayectoria por grado conjunto

Por el contrario, en los momentos a solo, el contorno melódico global se vuelve una riquísima sucesión de ondulaciones, que podría obedecer al esquema qOqO ⁵, en el caso de *Todo a tu hermosa deidad* ⁶, cuando canta la Villana 3ª [ejemplo 5].

⁵ Para la descripción general del contorno melódico se empleará el esquema de clasificación propuesto por Jan LaRue, ya que se considera eficaz para los fines de este análisis pos-schenkeriano. Jan LaRue, en su obra *Análisis del estilo musical*, Barcelona, Labor, 1989, pp.64-65 (publicado en su edición original con el título *Guidelines for Style Analysis*, New York, Norton, 1970), propone una clasificación entre líneas de carácter ascendente (A), descendente (D), nivelada (N), y ondulante (O). A su vez la línea ondulante se dividiría en quebrada (Q) y ondulada (Oa), según si predomina en el punto de la trayectoria melódica el salto o los grados conjuntos. Además, se incluirá la distinción entre letras mayúsculas y minúsculas atendiendo a la importancia por su duración o por su situación rítmicamente o estructuralmente sobresaliente, de cada una de esas variables melódicas.

⁶B N M Ms. M-3880 / 43; Acto III, v. 62.

Ejemplo 5. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo(tenor)

A solo(tenor)

4

8

12

16

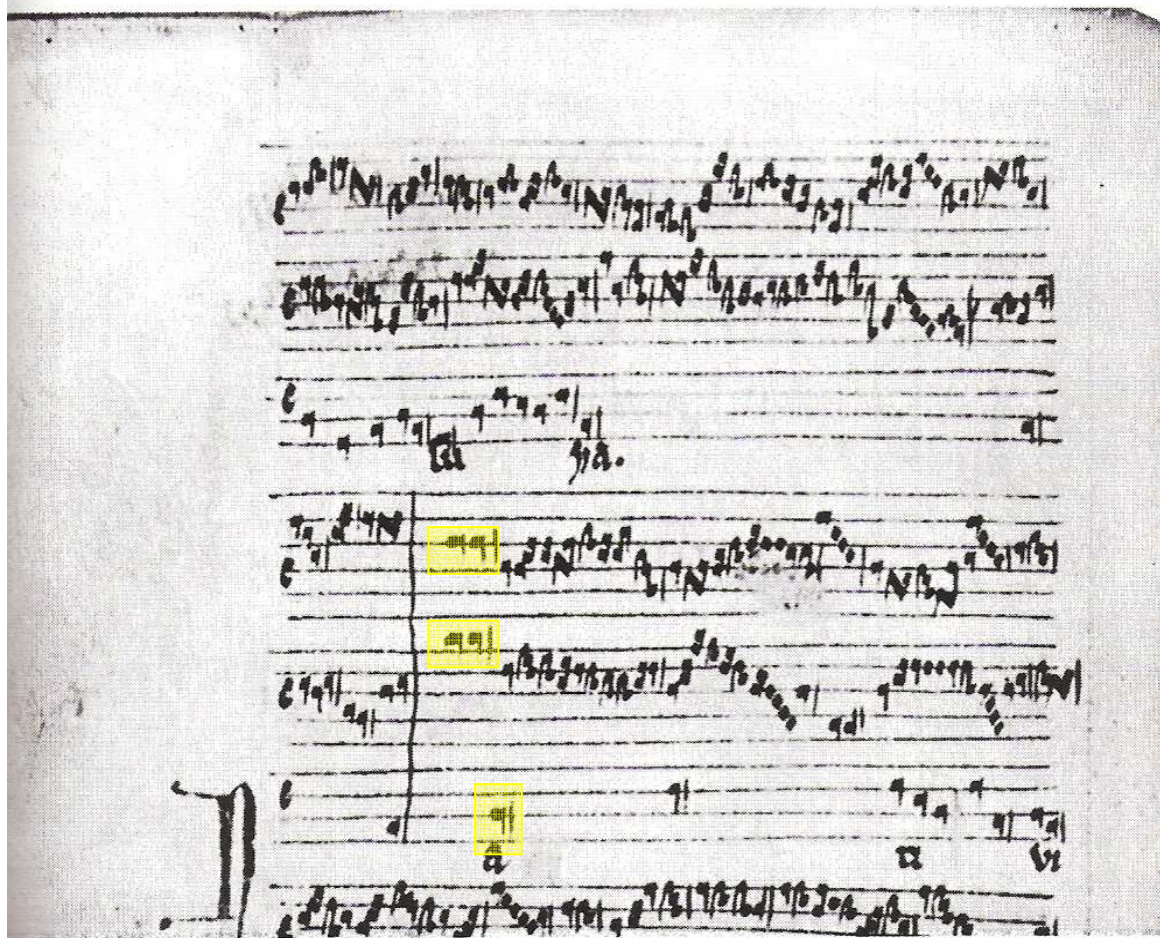
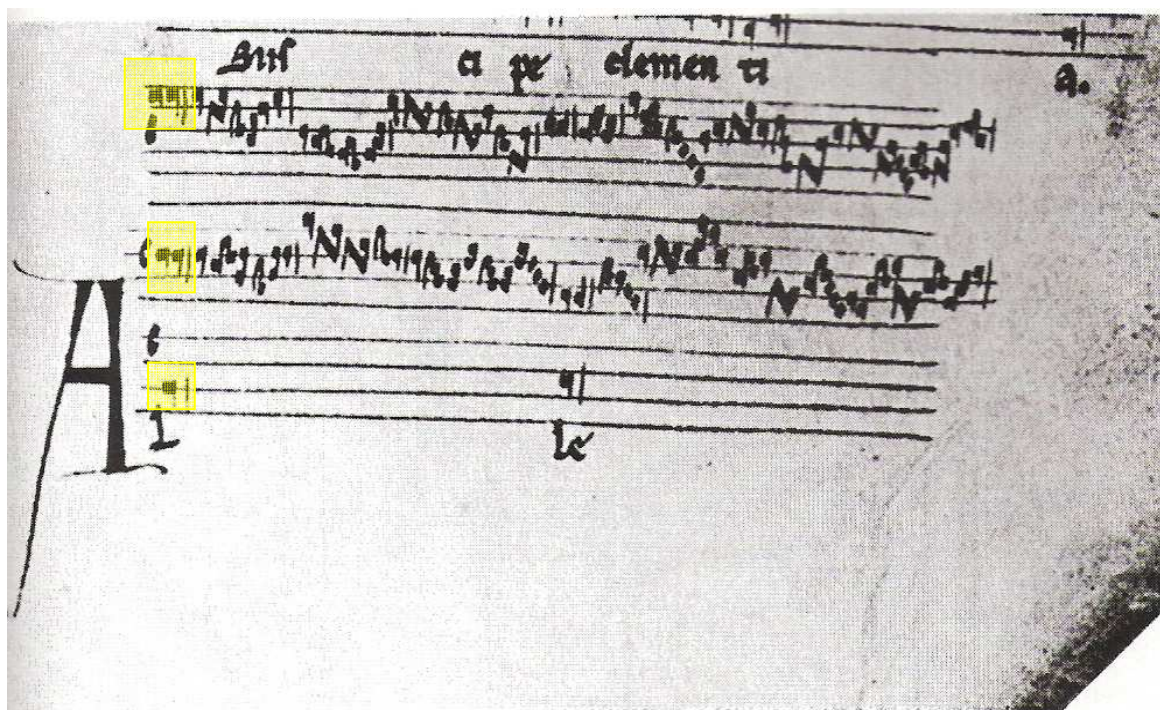
20

23

En la dirección melódica por semifrases de los pasajes a varias voces, donde predomina el corte homofónico, puede señalarse un rasgo destacado. En la voz más aguda, hacia la primera mitad de la primera semifrase se produce un salto hacia el registro agudo, más propio de esta voz, cual si de *Longa florata*⁷ medieval [ejemplo 6⁸]

⁷ La *Longa florata* era un recurso empleado en el *Organum*, Compuesto en la Escuela de Notre Dame, que aparece en manuscritos como el *Wolfenbüttel 677 fol 6 y 6 v.* (Ms. *Wolfenbüttel*, Herzogliche Bibliothek, comienzos del siglo XIV) para que las dos o tres voces superiores (duplum y triplum, o triplum y quadruplum) se entonasen, mientras el tenor ya había comenzado su intervención. De este modo empezaban la interpretación de la pieza musical propiamente dicha.

⁸ La *longa florata* que aparece al comienzo de esta sección *organal* realizaría la función de introducción para la entonación.



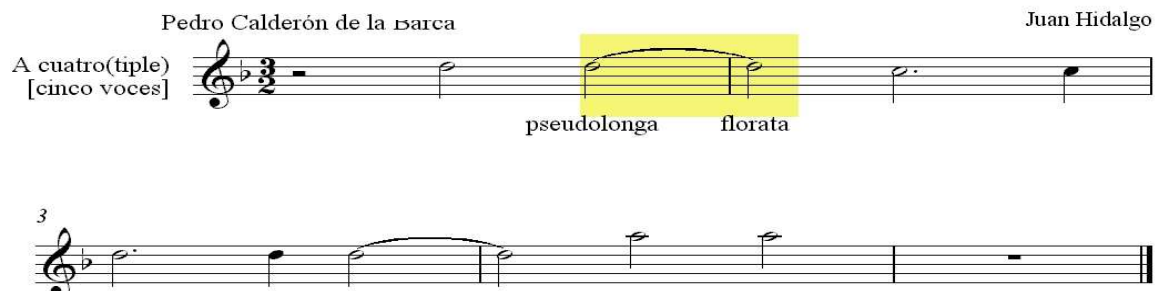
se tratase. Ocurre este fenómeno en *Hoguera sera que lleve*⁹ [ejemplo 7],

Ejemplo 7. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A cuatro(tiple)
[cinco voces]



pseudolonga florata

3

Podría tomarse como una reminiscencia de entonación de la Longa florata.

⁹ Un A cuatro, del Acto III, v. 944.

y en el ya citado *Al festejo, zagales* (A cuatro, Acto II, v. 619, 631; Acto III, v. 1, 31, etc.)
[ejemplo 8].

Ejemplo 8. *Al festejo, zagales* Jornada II, III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A cuatro (tiple)
cinco voces

Salto en voz superior

Obsérvese el salto que podría haber en la voz superior.

La dirección melódica en *Hoguera sera que lleve* (voz más aguda) obedecerá al esquema NQ, en la primera semifrase (primeros cuatro compases) y Oa en la segunda semifrase (de los compases cinco al ocho) [ejemplo 9].

Ejemplo 9. *Hoguera será que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A cuatro (tiple I)

5

8

En los solos, la libertad melódica es mucho mayor y el compositor hace un uso muy peculiar de ella. Tomando de modelo el solo cantado por la Discordia *En la ruda política buestra* (ejemplo 10),

Ejemplo 10. *En la ruda politica buestra* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo(tiple)

(bajo continuo)

en la ru - da po -

5

-li - ti - ca vues - tra dos, le - yes ten - eis y tan

9

jus - tas las dos, co - mo que mue - rael que

13

fue - reho - mi - ci - da, co - mo que pe - neel que

17

fue - ra la - dron

21

so - mo - que mue - rael que fue - reho - mi - ci - da co -

2

25

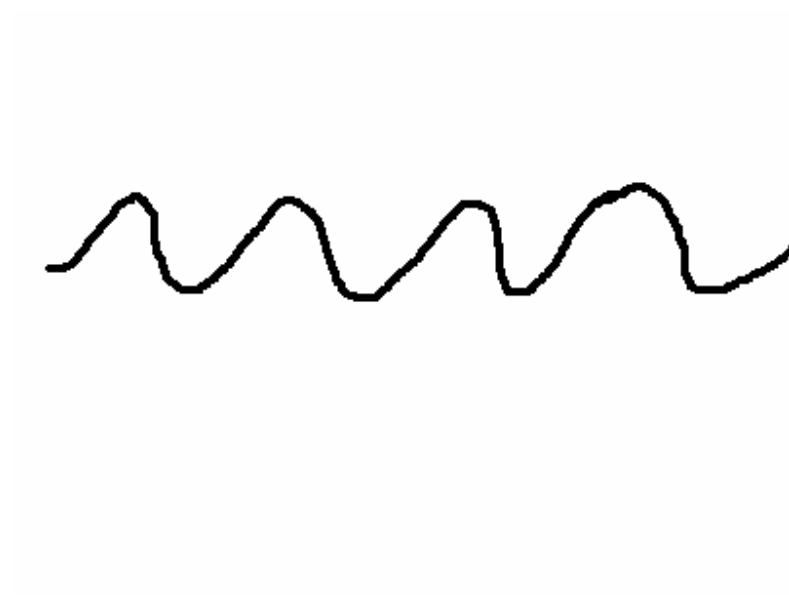
mo que pe - neel que fue - re la - dron

la melodía (dividida en tres semifrases, del compás 1 al 8, del 9 al 16, y del 17 al 26) está cuajada de ondulaciones, predomina, por lo tanto, el grado conjunto; y cuando aparecen los saltos, se utilizan para variar con suavidad la trayectoria melódica (evitando así su monotonía), y rara vez exceden la distancia de tercera.

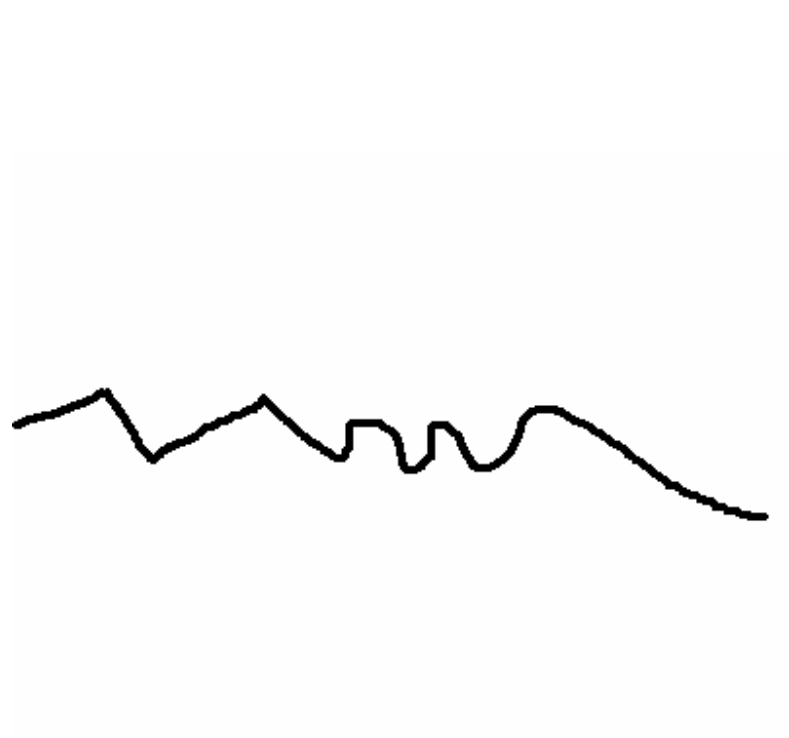
El esquema melódico de la primera frase sería O, el de la segunda semifrase sería QOD, y el de la tercera, QOD [ejemplo 11].

Ejemplo 11

Primera frase



Segunda frase



A hand-drawn, irregular wavy line on a white background. The line starts at a low point on the left, rises to a small peak, then falls to a trough. It then rises to another peak, followed by a series of smaller, more frequent oscillations, and finally ends with a long, gradual decline on the right side. The line is drawn with a single, continuous stroke, giving it a sketchy, organic appearance.

Como norma general, la escala utilizada por Hidalgo en su música para esta representación dramática suele ser una escala modal, aunque ya empiezan a surgir con fuerza los tintes tonales de Sol Mayor, Re Mayor, o La Mayor¹⁰

¹⁰ Los detalles referentes a la tonalidad-modalidad, a las relaciones profundas entre la melodía y la armonía, y la justificación de la aparición del cromatismo en esta muestra de la música manierista serán estudiadas en el apartado 1.3. La armonía y el modo.

ascendentemente el segundo, el tercero y el sexto grado de la escala de mi, lo que da lugar a la aparición de una escala que halla su origen en el folklore musical: la escala española. Así puede observarse en el solo *Tonante Dios*¹¹, compases 7-9 [ejemplo 12].

Ejemplo 12. *Tonante Dios* Jornada III

1 Pedro Calderón de la Barca 7 Juan Hidalgo

A solo

hur - te Pro - me - te - o un pe -

8

que - ño ra - yo sol

Otras escalas que aparecen son casi siempre diatónico-modales, que suelen contener notas características que tiñen de nuevo color la antigua modalidad. Es el caso de *Al festejo, zagales* (que estando en el contexto general de fa mayor, se deja sorprender esporádicamente por el mi bemol, el do sostenido, o el si natural) [ejemplo13],

¹¹ B N M Ms. M-3880 / 22, Acto III, v.1048.

Ejemplo 13. *Al festejo, zagales* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A cuatro (Bajo)

4

8

12

15

o de *En la ruda política buestra* (donde predomina la región modal-tonal de sol mayor, y, sin embargo, aparece el do sostenido como nota extraña a las alteraciones propias de sol mayor)[ejemplo 14].

Ejemplo 14. *En la ruda politica buestra* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo (Bajo)

5

9

1.1.4. Inicio

La interválica más frecuente en los inicios de los números solísticos suele ser un desplazamiento desde el primer sonido, que, unido simbióticamente a las funciones armónicas, siempre está estrechamente relacionado con la tónica, o bien se trata de la tónica-modal misma, o bien es la tercera del acorde perfecto mayor de la tónica. Así se presenta el inicio de *En la ruda política buestra* (ejemplo 15a y 15b),

Ejemplo 15a. *En la ruda política buestra* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo

(continuo)

3

Ejemplo 15b. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

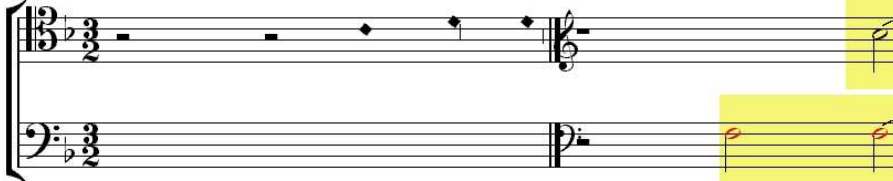
Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo

(continuo)

3



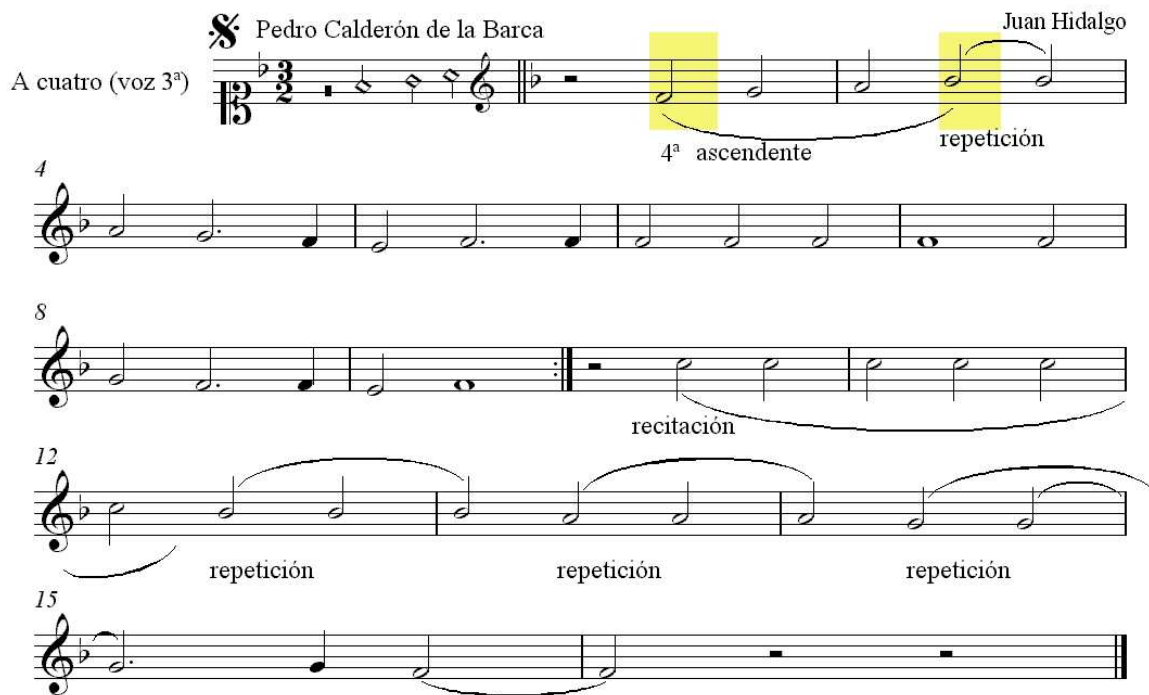
3

donde la voz solista comienza por la tercera del acorde de tónica de sol mayor, y el comienzo de *Todo a tu hermosa deydad*¹², en el que la primera nota es la nota de la tónica modal-tonal, fa.

En los pasajes a cuatro, al igual que en los pasajes solísticos intervienen los desplazamientos por grados conjuntos, al comenzar el número. En *Al festejo, zagales*, la voz más aguda y la voz más grave (doblada por el bajo) parten de la repetición, a modo de recitativo de la tónica, fa. Las voces segunda y tercera se desplazan suavemente por grados conjuntos hasta recorrer una tercera, recitando después sobre el mismo sonido [ejemplo 16].

¹² M-3880 / 43, Acto III, v.62, que es cantado por la villana 3ª.

Ejemplo 16. *Al festejo, zagales* Jornada III

A cuatro (voz 3ª) 

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

4ª ascendente

repeticón

4

8

recitación

12

repeticón

repeticón

repeticón

15

1.1.5. Curso medio.

En el curso medio, la trayectoria melódica suele ser una trayectoria pasiva, casi inmóvil, en las voces interiores de los números correspondientes a la polifonía vocal (voces segunda y tercera, empezando por la voz más aguda), números a cuatro voces con duplicación del bajo en el continuo, o números a cinco voces reales (en los que el bajo vocal aunque es casi un calco del continuo, se dedica a percutir rítmicamente el pulso y los diseños métricos de las otras tres voces, homofónicamente).

En las voces exteriores (tiple 1 y bajo) se observan dos comportamientos diferentes. Por un lado, aparece el juego melódico de las bordaduras, y las *note cambiate* del tiple 1, sólo alterado por algún salto que concede variedad al conjunto. Por otro, se puede encontrar la oscilación, mediante saltos hacia el agudo y hacia el grave, justificados por ser base de la armonía, del bajo, que únicamente se adorna de notas de paso y bordaduras, en momentos

próximos al final. Todo esto puede comprobarse en el a cuatro *Hoguera sera que lleve* [ejemplo 17].

Ejemplo 17. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A cuatro (tiple I)
[cinco voces]

4

7

En los pasajes a solo con continuo, el viaje melódico se vuelve mucho más libre e incierto. Aparecen momentos de saltos, que sirven de elementos motivicos que refuerzan lo ya acaecido en el comienzo, y se nos muestran momentos melismáticos, que adornan y giran alrededor de una nota principal, enfatizándola de un modo especial. Los saltos de cuarta como elemento recurrente y motivico y los pasajes melismáticos, que contrastan con los movimientos disjuntos se muestran en el solo *Tonante Dios* [ejemplo 18].

Ejemplo 18. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo (tiple)

salto de 4ª salto de 4ª

salto de 4ª

salto de 5ª

salto de 4ª

salto 5ª

salto de 4ª: salto de 4ª motivico
 salto de 5ª: salto de quinta (salto mayor que el de 4ª. A su vez es su inversión, su respuesta)
 pasajes pseudomelismáticos (con sílaba independiente en cada movimiento melismático)

1.1.6. Final. Cadencias finales. Cadencias de final de frase

En los finales, tanto de los fragmentos polifónicos conservados, los a cuatro de empezar, como de los fragmentos a solo, el giro melódico dependerá en cada caso de la sección, más o menos grande, estudiada, y de la voz concreta que lleva a cabo ese giro, incluyendo así las cadencias en las que esos giros melódicos se encuentran incluidos.

Los solos son muestra de un final de número que casi siempre se reduce a la última reafirmación de la tonalidad (una tonalidad aún en fase de formación) principal. Esto sucede en el número *En la ruda politica buestra* [ejemplo 19],

Ejemplo 19. *En la ruda politica buestra* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo (tiple)

1 25

tónica sensible tónica

o en *Todo a tu hermosa deidad* [ejemplo 20],

Ejemplo 20. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo

1 24

tónica sensible tónica

donde se toma como giro melódico conclusivo la sucesión tónica-sensible-tónica.

En el solo *Tonante Dios*, sin embargo, en vez de concluir a la manera tonal (tónica-sensible-tónica), termina el giro melódico quedándose “suspendido”¹³, y tomando las notas que forman la triada de la dominante [ejemplo 21].

¹³ La conclusión de una obra o fragmento de una obra era frecuente que se realizase en la dominante de la tonalidad principal, sobre todo a fines del Renacimiento y en los albores del Manierismo, ya que, como es sabido, se desarrollaba paulatinamente la transición de la tonalidad a la modalidad, quedando, en este período de la historia musical, posos de una en la otra.

Ejemplo 21. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca *1* Juan Hidalgo

A solo (tiple)

(continuo)

42

Voice

Voice

D/F: Dominante, fundamental de la triada
D/3ª: Dominante, tercera mayor de la triada

En los finales de frase, que no de fragmento, la interdependencia del texto literario con el texto musical se estrecha ampliamente, como sucede en *Tonante Dios* [ejemplo 22],

Ejemplo 22. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca **Minerva** Juan Hidalgo

A solo (continuo)

To - nan - te Dios, Es

me - nos de - li - to que la dis - cor - dia ha de tu voz, que el que hur - te Pro - me - teo

Al entrarse, sale Minerva y canta/

Minerva: Tonante Dios,
 ¿Como permites q[ue] enmiende
 a una culpa otra mayor?
 ¿Es menos delito{SILENCIO EN LA FRASE LILTERARIA}que
 la Discordia hurte tu voz,
 que el que hurte Prometeo{SILENCIO EN LA FRASE LITERARIA}:[...]

↓ Silencios que marcan las cesuras de las semifrases musicales
 Tensión suspendida sobre la sensible que subraya el significado de la palabra "delito"

donde la melodía suele quedarse en notas en suspenso que no conceden el apoyo de reposo cadencial (puede quedarse en la sensible de la dominante), y donde las pausas musicales, de final de frase o de motivo, enfatizan claramente el sentido del texto, y el carácter diferente de la intervención de Minerva, cargada de culpabilidad. En las apariciones de Palas, por el contrario, la cadencia melódico-armónica se establece y el pulso rítmico es más sosegado, se igualan las figuras, y el silencio brilla por su ausencia. Las intervenciones de Minerva y Palas son casi antagónicas. Minerva plantea las preguntas, que deja inconclusas, y Palas intenta contestarlas. La pregunta literaria y la pregunta musical, seguidas de un intento de respuesta (ya que el entorno melódico-tonal-modal no es conclusivo, ni en los momentos de la respuesta) se funden en una duda, casi metódica [ejemplo 23].

Ejemplo 23. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

(Palas) PREGUNTA RESPUESTA

A solo

Qué pre - ten - sión tan va - na! ¿con Pa - las, tu a fuer zas?

3

PREGUNTA RESPUESTA

¿Pues, por qué no? Por - quea par del mis - mo Mar - te, dio - sa

(Minerva) (Palas)

En los a cuatro, el fenómeno surge de manera muy diferente, dependiendo de la voz que se trate en cada momento. En la voz primera (empezando por la región aguda) el final de número suele coincidir con el típico final de los números a solo, el giro tónica-sensible-tónica. Los finales de secciones menores pueden obedecer, en cambio, a una repetición de nota, sobre el V grado, o a un descenso por grados conjuntos a través de una nota de paso, hacia el sexto grado, antes de tomar la tónica en su resolución final [ejemplo 24].

Ejemplo 24. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

2
Pedro Calderón de la Barca

(Tiple)
A cuatro
(cinco voces)

1 4

Juan Hidalgo

repetición sobre el quinto grado

6

S.

Descenso por grados conjuntos

tónica sensible tónica

En las voces interiores, la segunda suele ser un apoyo de la nota inmediata superior. Se halla sustentada por una reiteración, casi invariable de notas que giran alrededor de la dominante, concluyendo el número *Hoguera sera que lleve*, en la dominante de un hipotético Sol Mayor, Re. Sus finales de sección suelen responder a un tratamiento también de reiteración sobre la dominante, o como en el comienzo de resolución tónica-sensible-tónica [ejemplo 25].

Ejemplo 25. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

(tiple 1)
□ A 4°
(cinco voces)
(tiple 2)

5 7

S. S.

9

S. S.

La tercera voz, por el contrario, es una voz de un exquisito y cuidado recorrido contrapuntístico en los finales, de sección y de número, siempre resultado de ascensos o descensos de grado a través de las notas de paso [ejemplo 26].

Ejemplo 26. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

(tiple)
□ A 4°
(cinco voces)

5

S.

descenso grados conjuntos

8

S.

ascenso grados conjuntos

La cuarta voz, la voz grave del bajo, se divide en dos vertientes. Por una parte el bajo vocal, que se mide con las mismas figuras de las otras partes vocales; y por otra parte, el bajo instrumental, que se sustenta en los mismos giros melódicos del bajo vocal, pero manteniendo valores más largos (diferenciándose así del resto), mientras las otras partes realizan un contrapunto rítmico-melódico [ejemplo 27].

Ejemplo 27. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

(tiple I)

(tiple II)

Alto

Tenor

Bass

De este modo, se podría decir que las voces primera y tercera poseen en sí mismas un peso contrapuntístico especial, sus melodías, de trayectoria muy variada y equilibrada (la primera voz contiene algunos saltos que le dan variedad, mientras que la tercera voz, para llamar menos la atención que el iceberg del contrapunto agudo, la primera voz) sirven para contrarrestar el comportamiento quieto y pasivo de la segunda voz, o el bajo vocal, más activo por su conducción por saltos, pero que es capaz de mantener la estabilidad armónica con la repetición de notas clave en la armonía, como la dominante o la tónica [ejemplo 28].

Ejemplo 28. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

(voz 1ª)

(voz 2ª)

5

S.

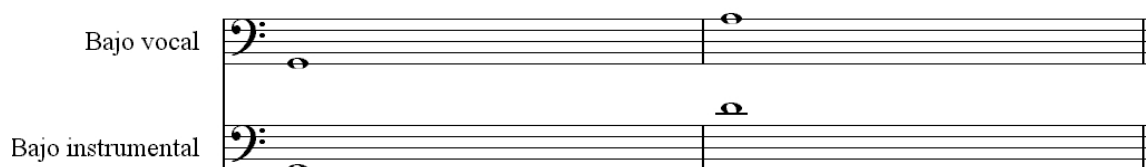
A.

1.1.7. Ámbito

El ámbito de las voces en los fragmentos polifónicos suele ser poco extenso, si observamos detenidamente el a cuatro *Hoguera sera que lleve*, las partes vienen abarcando una quinta en la primera voz aguda (re4-la4), una cuarta en la segunda voz (re4-sol4), y una quinta en la tercera voz (sol3-re4). Es entonces el intervalo de quinta el límite elegido en el que las voces más agudas se mueven. Por el contrario, el bajo, tanto vocal como instrumental, se desplazan dentro de un ámbito más extenso. El bajo vocal abarca la extensión de un novena (sol2-la3), y el bajo instrumental salta más aún llegando a abarcar hasta una doceava (sol1-re3) [ejemplo 29].

Ejemplo 29. *Hoguera sera que lleve Jornada III*

TESITURAS



En los pasajes solísticos la voz admite la acumulación de las cualidades de las voces agudas y las graves, en un intento de suplirlas. Intenta así compatibilizar las cualidades del cuidado contrapunto de las voces superiores y la gran extensión (que puede llegar a la novena fácilmente), debida al propósito de no dejar de citar ninguna de las notas pilar en la armonía semimodal.

1.1.8. Recurrencia y desarrollo. Repeticiones, pseudoprogresiones y variantes

En los fragmentos que hasta el momento se conocen de *La estatua de Prometeo* se presenta un tipo de desarrollo especial. No es el desarrollo que más tarde encontraremos en Bach o Händel, donde las progresiones avanzan clarísimamente hacia uno u otro punto de la tonalidad ya netamente formada. Se trata entonces de un desarrollo que complementa la exposición de determinados diseños rítmico-melódicos diferentes con la repetición más o menos aleatoria, o la acumulación (recurso empleado en finales de frase de o de pieza) de determinados elementos.

Se puede tomar como ejemplo el solo *Todo a tu hermosa deydad*, donde el motivo de blanca con puntillo-negra-blanca ligada (compás 5) se convierte en una pseudo

progresión en el compás 7, cuando se repite exactamente el mismo dibujo con las mismas alturas sonoras, transportado a la tercera superior [ejemplo 30].

Ejemplo 30. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo

progresión (antecedente) progresión (consecuente)

La denominación “pseudoprogresión” corresponde al fin de intentar definir con ese término a una progresión que no conduce a ningún cambio tonal, que se mantiene más o menos estable en el mismo polo tonal-modal¹⁴, desde un acorde triada de si-re/do-mi, de un Do Mayor modal en el primer miembro de la pseudoprogresión, la melodía se conduce a una comparación entre los acordes de re-fa/mi-sol/fa-la de un Fa Mayor [ejemplo 31].

Ejemplo 31. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo

VI VII I
(V)

Es decir, se produce una semimodulación entre Do Mayor y Fa Mayor, que se haya implícita en los dibujos melódicos del solista.

¹⁴ Normalmente este tipo de progresiones suelen recibir el nombre de progresión unitónica o no modulante, por oposición a las progresiones modulantes, que sí se encargan de transformar el entorno tonal, pero yo considero que el tipo de progresiones que aparecen en esta música no se alejan completamente de la progresión modulante, por hallarse en un plano intermedio, ya nombrado, entre la tonalidad y la modalidad.

Otro fenómeno que se produce es la asignación de las acumulaciones del mismo diseño melódico, a medida que se acerca el final del número, repeticiones que sirven en este caso para reforzar el significado del texto literario, imitando el sonido del clarín, en los giros recurrentes do-re-do-re-mi-fa- / mi-mi-fa-mi-fa-sol-la / sol-sol-la-sol-la-si-do, que son los que preparan el final [ejemplo 32].

Ejemplo 32. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

Soprano

Bass

16

20

S.

B.

23

S.

B.

El mismo desarrollo a través de la pseudomodulación se da también en el solo *Si aplaudio tus hechos graves*, en los compases 5-9 [ejemplo 33],

Ejemplo 33. *Si aplaudio tus hechos graves* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

Soprano

5

S.

8

S.

o en la pieza *En esta guirnalda bella*, en los compases 5-9 [ejemplo 34].

Ejemplo 34. *En esta guirnalda bella* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo

2

1.1.9. Respuesta. Interdependencia de elementos melódicos. Contrastes

Existe una estrecha interdependencia entre las partes, como norma general, en *La Estatua de Prometeo* tanto en los pasajes polifónicos, como en los pasajes a solo. En los a cuatro, el movimiento de una voz depende en gran medida del movimiento que realiza la voz inmediata superior o inferior, y a su vez, el movimiento de todas las partes depende de su base general, el bajo (vocal e instrumental). Los saltos aparecen siempre de una manera equilibrada y típica del Renacimiento, a la manera de un Palestrina¹⁵, o un Cristóbal de Morales, cuando la voz más aguda salta, las otras voces permanecen a la expectativa, con

sonidos inmóviles, o si caminan, lo hacen desplazándose a través de los movimientos de grado. Así ocurre con el resto de las partes, quedando evidente un dulce escalonamiento de los saltos en todas las voces que conforman la textura polifónica.

El contraste entre las intervenciones de distintos personajes sucede de un modo muy especial, ya que, la música, el texto literario y la comparación entre distintos elementos dramáticos se funden para formar un solo significado. Es el caso de lo sucedido en *Tonante Dios*. La música de cada personaje (aquí, los dos elementos dramáticos contrapuestos son Minerva y Palas) está claramente diferenciada por el tratamiento de la melodía de Minerva, plagado de silencios y de saltos característicos de cuarta, o incluso de quinta en algún punto culminante del número, y lleno de suaves desplazamientos de grado y recitativos sobre un solo sonido, en la intervención de Palas [ejemplo 35].

Ejemplo 35. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

1 **Minerva** 4

Soprano

Bass

5 22 **Palas**

S.

B.

Estos recursos del compositor de la música refuerzan las palabras del “hilador de profundidades filosóficas”, Calderón. Probablemente, el mismo don Pedro revisó esta

¹⁵ Este procedimiento, típico de la música vocal religiosa en Italia, y después en España, se puede observar en la *Misa Papae Marcelli*, de Palestrina.

música, para conservar fielmente la esencia primigenia de sus palabras y sus ideas. Minerva, angustiada, pregunta cómo es posible juzgar de igual modo un robo que una traición. La angustia que envuelve su pregunta retórica se hace aún más evidente y manifiesta con los silencios y los saltos que abundan en su melodía, además de ir creciendo la intensidad de la tensión en su intervención dramática, no sólo gracias a la palabra, sino también gracias a los toques cromáticos sin resolución, que el compositor ha añadido [ejemplo 36].

Ejemplo 36. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo

Palas, en su intervención, es la afirmación rotunda de los hechos, la respuesta a las preguntas de su antagonista, la demostración de que las armas (según Calderón, atributo de Palas), vencen, sin remisión, a las letras (atributo de Minerva, según don Pedro). En la música, esto se refleja en el avance, siempre seguro y sin dudas de la melodía de Palas y de sus notas, de gran importancia tonal. Sobre ellas, casi siempre notas estables, sin cromatismos (como la nota re, dominante de la tonalidad-modal Sol Mayor) reposan las cadencias del curso melódico-dramático de este personaje (ejemplo 37).

Ejemplo 37. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Palas Juan Hidalgo

(A solo dialogado)

29

¡Que pre-ten-sión tan va-na! ¿con Pa-las, tu, a fuer-zas

1.1.10. Notas extrañas a la Armonía como elementos melódicos. Melodía y armonía.

Si en cada uno de los apartados del estudio de la melodía, la armonía¹⁶ ha sido un elemento que iba unido siempre a aquélla, en este apartado la coordenada vertical (“armonía”) y la coordenada horizontal (melodía-contrapunto) se relacionan de un modo particular. En esta etapa de la evolución melódica de las partes que conformaban la polifonía, las notas extrañas más frecuentes son las notas de paso, amén de las bordaduras o floreos, tanto de tono, como de semitono, ascendentes. En ocasiones, pueden aparecer resoluciones elípticas de estos floreos (pudiendo darse el giro de *nota cambiata*), o resoluciones elípticas de retardos, e incluso escapadas, que sirven al efecto de variar y contrastar la trayectoria de la parte tratada.

Casi siempre, estas notas extrañas obedecen a las leyes de la incipiente armonía, y a las conducciones de un delicado contrapunto, enfatizando el significado del texto literario. Estas notas extrañas suelen mostrarse por grados conjuntos o saltos de tercera (bordaduras, notas de paso, etc.) como máximo, principalmente en las voces superiores (tiple 1, tiple 2,

tiple 3). Sin embargo, en el bajo continuo, o el bajo vocal (y aunque se den los floreos), se suceden los saltos, y con ellos, las escapadas.

La bordadura suele ser una llamada de atención sobre un punto culminante, tanto de la música, como del texto literario. En la voz solista, la bordadura de semitono inferior sirve para cadenciar, dando una sensación de reposo, en los finales de pieza, o de sección. Así puede observarse en los finales de *Si aplaudio tus hechos graves*, con la sucesión FA-MI-FA para la palabra “plumas”¹⁷ [ejemplo 38]

Ejemplo 38. *Si aplaudio tus hechos graves* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo

ay - re con plu - mas

o *En la ruda política buestra*, cuyo giro SOL-FA#-SOL, sobre la palabra “ladrón”¹⁸ [ejemplo 39]

¹⁶ O la verticalidad, en el caso de no denominar a la organización en bloque de esta música como armonía propiamente dicha por hallarse en período de formación.

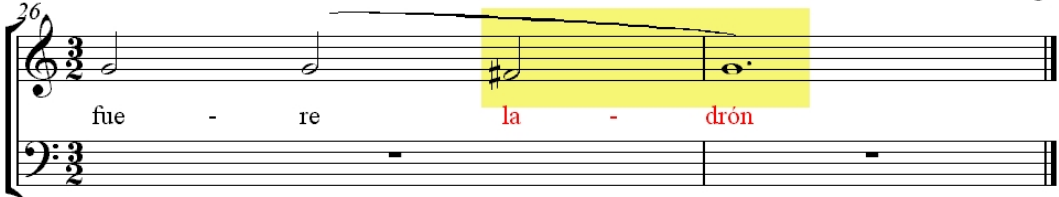
¹⁷ La música subraya el significado del texto (“Si aplaudió tus hechos graves/allí el aurora, aquí el alba, haciendo a tu vista salba / la música de las aves, / y así te sirbe en suaues/auras que gozar presumas. / El ayre con plumas.”, Acto III, v. 55), ya que acentúa el carácter amorfo e ingrátido del aire, en el final de la cadencia.

¹⁸ En este caso, cada vez que aparece la palabra “ladrón” aparece esta resolución cadencial, para acentuar con el semitono el “penar del ladrón” (“En la ruda política buestra, / dos leyes tenéis, y tan justas las dos/como el q [ue] fuere homicida, / como que pene el que fuere ladrón”, Acto III, v. 944).

Ejemplo 39. *En la ruda politica buestra Jornada III*

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo



fue - re la - drón

ofrece clara muestra de este tipo de bordadura.

1.1.11. Aglomeraciones e interrupciones. Puntos de apoyo melódicos

Las aglomeraciones más frecuentes en la melodía de distintos fragmentos de *La estatua de Prometeo*, se dan hacia el final de la pieza, en *Todo a tu hermosa Deydad*, en la sección inmediatamente siguiente al comienzo de la frase musical de *En esta guirnalda bella*, o, tanto al principio, como al final, en el número *En este nácar la orilla*.

Las interrupciones, en cambio, aparecen casi siempre como preparación o preludio de la repetición de una frase o sintagma determinado, repetición que, por supuesto está pensada para remarcar aún más el citado sintagma “como que muera el que fuere homicida, como que pene el que fuere ladrón”.

1.2. El contrapunto

La línea horizontal en esta obra de Hidalgo se caracteriza por ser una línea sencilla, incluida dentro de la textura homofónica, en los A cuatro de empezar (como en el caso de *Al festejo zagales* [ejemplo 40]).

Ejemplo 40. *Al festejo, zagales* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

En cambio, en los pasajes A solo, la línea de la voz es una línea pura, procedente del contrapunto renacentista al más puro estilo palestriniano de la Contrarreforma. Se convierte así en una línea que contrarresta de manera equilibrada y eficaz la melodía del *basso*, que aún no es un *Basso continuo* en toda regla, ya que guarda todas las serenas formas de un casi *Cantus firmus*, cuyo desarrollo melódico se conduce a la par en un contrapunto florido o de cuarta especie, cuya técnica Hidalgo demuestra dominar (*En esta guirnalda bella*) [ejemplo 41].

Ejemplo 41. *En esta guirnalda bella* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

1.3. La armonía y el modo

A partir del siglo XVI comienza la difícil y fructífera escalada para atravesar el puente entre la modalidad, heredada del Canto gregoriano, y la nueva tonalidad. Mientras en la modalidad las tentaciones del “pecado” medieval se hallan en el semitono, que se intenta evitar a toda costa (el único semitono permitido en la música del gregoriano y en la primitiva polifonía es el intervalo existente entre el la y el si bemol); a finales del Renacimiento (con la intervención de los heterodoxos cromatismos de novísimos creadores como Gesualdo) empiezan a buscarse nuevas relaciones entre los sonidos. Estas nuevas relaciones buscaban una especial interdependencia entre las notas, por lo que surgen las notas atractivas, alteradas, que exigen una resolución especial. Mientras en el gregoriano o en la primitiva polifonía la melodía no se dirigía por ninguna tendencia melódica dependiente del semitono (dependía de los centones, las melodías tipo, o los melismas más frecuentes, en el caso de la primera polifonía), en el Manierismo surge la tendencia, casi obligatoria, de resolver, directa o indirectamente las disonancias, buscadas para la recreación de los afectos.

De modo que la Tonalidad en el siglo XVII, quizá no se puede entender como tal, porque hereda muchos rasgos del entramado modal. Mas sí puede concebirse como un magnífico paso intermedio, en el que los compositores buscan nuevas vías de desarrollo para su expresión artística (como el uso de la triada mayor como base de la armonía casi tonal), en plena etapa evolutiva.

1.3.1. El cromatismo

Así, los semitonos que vamos a encontrar en la música pretonal de Juan Hidalgo (*La estatua de Prometeo*) suelen ser los intervalos que oscilan entre el si natural y el do, el la y

si bemol (tradicional desde el gregoriano y la polifonía medieval), el fa sostenido y el sol, el do sostenido y el re¹⁹, que suelen aparecer en voces superiores (como la voz solista en los solos, o la primera y segunda voz en los A cuatro. Véase el ejemplo de *Hoguera sera que lleve*, para comprobar la tendencia atractiva de las disonancias en las voces superiores). Son éstos intervallos con una clara atracción hacia el semitono inmediatamente superior, que casi siempre es resuelto de manera directa. Existen excepciones a la resolución directa, como en el ejemplo 42 *Hoguera sera que lleve*²⁰, en la segunda voz, que realiza una resolución elíptica de la disonancia.

Ejemplo 42. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

(tiple I)

(tiple II)

(Alto)

(Tenor)

(Bajo)

Disonancia

Disonancia

¹⁹ La aparición de determinados cromatismos en las piezas musicales se deben en gran medida a la búsqueda, en la Teoría musical que abarcase de los siglos XVI al XVIII, de las triadas lo más puras posible, lo que concedería como resultado la consideración de que las teclas sólo se pudiesen afinar como Do sostenido, Mi bemol, Fa sostenido, Sol sostenido, Do sostenido, y Si bemol, notas que, paulatinamente, serán objeto de estudio en las principales Escuelas de contrapunto y del Arte de la compostura, y que darán origen a la emergente Tonalidad. Sólo el cromatismo exacerbado de Gesualdo se movió por encima de estos límites. Vid. Diether de la Motte, *Armonía*, Madrid, Labor, 1989, pp. 1-2.

²⁰ B N M , Ms. M-3880 / 55, A cuatro del Acto III, v. 944.

Otras notas alteradas serán el sol sostenido²¹, pero en este caso no es simplemente una nota atractiva, sino que además de contener una resolución elíptica hacia su nota de reposo, la, a través de dos descensos de segunda mayor y uno de quinta (giro que se resumiría en el esquema melódico sol sostenido-fa sostenido-mi-la1, en la quinta inferior), sirve de giro melódico adornado que contribuye a jugar con el equívoco tonal que recorre los caminos de dominante-tónica de Mi Mayor, y los de dominante-tónica de La Mayor.

Puede decirse entonces que la escala empleada en esta obra por Hidalgo depende en gran medida del modo escogido en determinado número o pieza. Sin embargo, en cada modo aparecerá, casi siempre en las voces superiores una nota atractiva predominante y una secundaria (fa sostenido como predominante y do sostenido como secundaria), que aún no pueden demostrar una tonalidad diáfana, pero casi empiezan a exigirla, al aparecer, frecuentemente realzada, la tónica y la dominante de la tonalidad-modal principal.

En el caso de las notas atractivas fa sostenido y do sostenido, que regirían sus respectivas resoluciones hacia sol y re, respectivamente, se trataría ya claramente de una sensible y una dominante de la dominante de esta tonalidad-modal principal (Así sucede en el ejemplo 43).

²¹ Aparece en el bajo continuo de la obra *Tonante Dios*, B N M Ms. M-3880 / 22, Acto III, v. 1048, [ejemplo 42].

Ejemplo 43. *Hoguera sera que lleve* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A 4º (cinco voces)

(tiple I)

(tiple II)

Alto

Tenor

Bajo

resolución de la disonancia elíptica

Se definiría este caso como una escala modal de sol, en la cual aparecen sendas notas atractivas que dan un nuevo color a la modalidad, pero a la que todavía no se deja de lado.

1.4. El ritmo

Puede observarse cómo la notación utilizada, la Notación mensural blanca en su estadio más avanzado no refleja, como norma general, indicaciones de compás²² con barra divisoria que separe una entidad rítmica de otra. Aparece un curioso ennegrecimiento en varias figuras, que se tomará, en la mayor parte de las veces, como mancha del papel, ya que si no, el ritmo no encajaría de una manera lógica y numérica en la figuración rítmica. Sólo existirá un caso de figuras negras propiamente dichas, que acortará los valores rítmicos y los acelerará, el *Solo rezitativo Minerva*.

²² Las indicaciones de compás con división de barra aparecen en el Renacimiento español, pero en los libros publicados para vihuela, de modo que la escritura sin compasear permanece en la música dramática e incluso litúrgica hasta bien entrado el siglo XVII.

1.4.1. Compás

El compás que predomina es el compás que encontramos con la indicación de 3|2, es decir, un *Tempus perfectum cum prolatione imperfecta*. Sólo hay una indicación nueva de compás, en el recitativo de Hidalgo *Tonante Dios* [ejemplo 44],

Ejemplo 44. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

A solo

(bajo continuo)

S.

B.

el compás de compasillo, excepción a la regla de compás del teatro musical español de esta época. Se trata entonces de un compás casi único, existe poca variedad en cuanto al uso de los compases, hecho que no sucederá en la música del siglo XVIII español, en la que el empleo de los compases va a ser un fenómeno pluralista.

1.4.2. Tempo

En la partitura original solamente aparecen las voces, es una *particella* sobria, en la que no tenemos ningún grafismo que nos pueda dar alguna luz sobre los *tempi* reales que se solían emplear en este tipo de música dramática. La manera de interpretar hoy en día este tipo de música debería tener en cuenta algo lo más aproximado posible a la declamación

clara y libre del texto literario, unida al sentimiento del *Tactus*, como concepto circular de compás.

1.4.3. Comienzo

Puede constatarse un curioso dato en *La estatua de Prometeo*: las frases musicales no están aún formadas como tales, ni siquiera como motivos cíclicos, que en la música del siglo XVIII serán los atisbos de la frase moderna. Por lo tanto la frase musical comienza con el texto literario y no se separa del éste hasta el final del fragmento. Sólo existen algunos silencios a lo largo del intermedio de la obra en el *rezitativo Tonante Dios*, en momentos cumbre para expresar cierta tensión dramática.

Todos los comienzos de frase de los números musicales conservados son acéfalos, apareciendo únicamente dos ejemplo de comienzo anacrúsico (*Todo a tu hermosa deydad*.

[ejemplo 45]

Ejemplo 45. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo 13

(bajo continuo)

y *En la ruda política buestra* [ejemplo 46]).

Ejemplo 46. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo **Minerva**

(bajo continuo)

S.

B.

Tienen cierta ambigüedad rítmica, al no presentar ninguna pieza con coincidencia total entre comienzo textual y comienzo del primer ictus musical.

1.4.4. Terminación

La terminación de la mayor parte de las piezas (que son casi un sinónimo de frase continua) es femenina, casi siempre en consonancia perfecta con la última sucesión rítmica del lenguaje hablado “sílabas tónica-sílabas átonas”. De este modo, los acentos rítmicos del texto literario corresponden directamente a los del lenguaje musical, en la secuencia fuerte-débil dentro del compás final. Sólo en casos de uso de palabra aguda el final es masculino, coincidiendo con el acento musical.

1.4.5. Isocronía

Existe una gran regularidad de valores de las notas, sobre todo, si se tiene en cuenta que la melodía como ente independiente no comenzará su pleno desarrollo hasta el siglo XVIII. Así va a suceder tanto en los pasajes A cuatro, en los que predominan las sucesiones de semibreves (que pueden tomarse en la transcripción como blancas), con el empleo de algunas mínimas (que pueden equivaler a negras). En los pasajes A solo, en cambio, existe

una mayor variedad rítmica, presentándose puntillos y mínimas, que varían el entorno rítmico estable de la semibreve.

1.5. La estructura musical: armónico-melódico-rítmica

Una vez que se ha intentado desplegar un análisis detallado de los diversos elementos musicales que conforman la obra se intentará ofrecer una visión general que aglutine todos los elementos hasta ahora tratados (la melodía, la armonía, el contrapunto, el ritmo, etc.), para así ofrecer la globalidad generadora de la forma. Primero se estudiarán las formas o estructuras de menor extensión, para paulatinamente llegar a las macroestructuras, aunque este último término no debe malinterpretarse, o mejor dicho, no debe entenderse como hoy concebimos las macroestructuras, a la manera de las sinfonías brucknerianas o malherianas (o de las óperas de Wagner) ya que en los manuscritos conservados *de La estatua de Prometeo*, y en la música del siglo XVII en general, las macroestructuras que podemos encontrar se mueven dentro de unos límites mucho más reducidos. Nos referiremos entonces a estas grandes estructuras como a las piezas con música que integran la obra y a sus relaciones entre sí para conformar la estructura completa de la pieza estudiada.

1.5.1. La microforma: El motivo temático (el tema, o giro melódico formal), el inciso

En *La estatua de Prometeo* el motivo temático suele aparecer como giro melódico generador de la forma (de la pequeña forma), sobre todo en los números a solo. Un ejemplo de ello puede observarse en el solo que canta el personaje que representa a la Discordia en la Copla *En la ruda política buestra*, en la cual el motivo rítmico-melódico de blanca con puntillo-negra-blanca destaca, además de por su personalidad rítmica, por su relación simbiótica (armónica y rítmica) con el bajo continuo. Esta personalidad hace que determinadas palabras clave para comprender el significado del texto literario se hallen

subrayadas de una manera muy especial. La secuencia semántica “ruda política vuestra-que muera-homicida-que pene (el que fuera ladrón)” muestra las palabras clave, las palabras donde recae el mayor peso semántico y expresivo de toda la pieza, que describen junto con la música los efectos profundamente negativos de hacer el mal.

Otro ejemplo fundamental de motivos temáticos destacados aparece en el recitativo de Minerva en el solo *Tonante Dios*. No obstante, en este caso, el refuerzo musical sobre el texto literario no se basa en subrayar su significado, sino que se muestra como una pincelada que sirve de llamada de atención sobre determinadas palabras. El diseño elegido es el de corchea-corchea con puntillo-semicorchea-figura de valor largo (blanca o corchea), sobre las palabras “Tonante Dios” y “enmiende una culpa”.

1.5.2. Las formas intermedias

En gran parte, las formas intermedias de las piezas analizadas como preforma de la frase, nos muestran el preludio de lo que será en un futuro, todavía lejano, la frase cuadrada. Abundan las construcciones medias de ocho compases, aunque también aparecen construcciones medias sin esquema ni estructuración fija.

Mientras en el siglo XVII español ya empiezan a aparecer frases de ocho compases (antesala del Clasicismo musical), que aunque no muestren los engarces cíclicos de repetición de las frases, dan prueba de un gran avance técnico y compositivo, en el siglo XVIII, se rompen la mayor parte de las frases de ocho compases, pero empiezan a existir los ciclos repetitivos, representativos de las estructuras medias ya plenamente clásicas.

1.5.3. La macroforma: el concepto global de la pieza con respecto a la obra en su totalidad

La estructura general de estas piezas es un modelo que siempre se articula en dos partes. En la mayor parte de los casos esta articulación se produce de un modo arcaico, pero fantásticamente equilibrado, en la que la articulación musical y la sintaxis lingüística suelen

coincidir en las dos pesas de una misma balanza. En el A cuatro *Al festejo, zagales*, encontramos en cambio una estructura especial [ejemplo 47],

Ejemplo 47. *Tonante Dios* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo

Bajo

The musical score for 'Al festejo, zagales' is presented for two parts: 'A solo' (voice) and 'Bajo' (bass). The 'A solo' part is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C). It begins with a rest, followed by a quarter note, a half note, and a whole note. The 'Bajo' part is written on a single staff with a bass clef and a common time signature (C). It begins with a quarter note, followed by a half note, and a whole note. The two parts are aligned vertically, with the 'A solo' part above the 'Bajo' part.

en la cual las repeticiones de palabra de la primera parte del verso (“Al festejo, zagales, zagales venid, venid al festejo”) cierran una primera sección musical de extensión relativamente breve, mientras que el resto de la música es de extensión más importante y cierra el resto del texto literario. Nos hallamos ante una estructura musical que está en relación muy directa con la estructura teatral, que constituye un entramado indivisible de palabra hablada y palabra cantada (preferentemente, aunque acompañada de instrumentos). En este compuesto, la música sirve como elemento que subraya la acción dramática (*Hoguera sera que lleve*) [ejemplo 48]

Ejemplo 48. *Todo a tu hermosa deydad* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Juan Hidalgo

A solo

Coplas a solo

The musical score for 'Todo a tu hermosa deydad' is presented for the 'A solo' part. It is written on a single staff with a treble clef and a 3/2 time signature. The score begins with a rest, followed by a quarter note, a half note, and a whole note. The time signature changes to 3/4, and the score continues with a rest, followed by a quarter note, a half note, and a whole note. The score ends with a double bar line.

y sirve para describir ambientes (*En este nacar la orilla*) [ejemplo 49]

Ejemplo 49. *En la ruda política buestra* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo



o caracteres psicológicos (como sucede en el Solo *En la ruda política buestra*) [ejemplo 50],

Ejemplo 50. *Al festejo, zagales* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Juan Hidalgo

3ª voz

Al fes - te - joal - fes - te - jo, za - ga - les, - za -

5

ga - les, ve - nid, ve - nid - al fes - te - jo

aun teniendo en cuenta, como ya veremos, que Calderón no llega a establecer momentos de apoyo estructurales, como se podrá deducir de las acotaciones de obras como *Eco* y *Narciso*.

1.6. La voz en la música de *La estatua de Prometeo*

La voz en esta puesta en música de Juan Hidalgo sigue unos recursos aún arcaicos, en lo que al mundo vocal solístico se refiere. El tratamiento de la línea vocal procede del contrapunto renacentista y de la policoralidad litúrgica española del XVII. Es, por lo tanto, un dibujo melódico que contiene los recursos propios del contrapunto florido (notas *cambiate*, retardos, etc.), pero que aún no contiene la valentía rítmica o melódica, propia de las agilidades melismáticas del XVIII.

1.6.1. La técnica vocal en el siglo XVII

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, surge la nueva manera de “recitar cantando”, siguiendo los preceptos platónicos de “hablar con armonía”, intentando revivificar las ideas clásicas sobre la emisión vocal. La textura polifónica, paulatinamente, va dejando paso a la escritura a solo, monódica, sobre todo en la música escénica profana. Así, la figura del cantante solista va a sobresalir, y empieza a profesionalizarse. Se pasa del uso por antonomasia de la voz masculina natural al uso de las voces masculinas de falsetista, *castrato*, y empiezan a intervenir las voces femeninas. El cantante (o los cantantes, en el caso de los ejemplos de escritura a coro, que aún coexisten con los pasajes solísticos) va a necesitar de una técnica y unos recursos específicos para poder señalar, de la manera más adecuada, el valor dramático-semántico de las palabras. De este modo comienzan a interpretarse las tragedias griegas en el círculo de las denominadas *cameratte fiorentine*. En la más famosa de ellas, la *Camerata* del conde Giovanni del Bardi, se reunirían, para resolver el problema práctico de cantar con estilo recitativo o “recitar cantando”, los artífices de la ópera: Giulio Caccini²³, y Jacopo Peri²⁴.

Se requerirá entonces un dominio de las cualidades vocales, que vendrá como resultado de un cuidado plan de entrenamiento del aparato fonador y respiratorio. Empiezan a surgir en Italia, fundamentalmente, las primeras escuelas de canto. Caccini será el primero

²³ Las obras teóricas más importantes de este experimentado cantante, Giulio Caccini (1550-1618), serían *Le nuove musiche* (Floencia, 1601/2), y *Nuove musiche e nuova maniera di scriverle* (Floencia, 1614). Poseería unas grandes aptitudes vocales además de un método pedagógico eficaz. Su primera esposa, Lucia, su segunda esposa, Margherita, así como sus hijos Pompeo, Francesca, y Settimana aprendieron con él la nueva práctica del canto. Además, se dedicaría a componer famosos títulos en la ópera primigenia italiana (*io che dal ciel cader farei la luna*, con libreto de G. B. Strozzi, estrenada en el Palazzo Vecchio, el 2 de mayo de 1589; y *Eurídice*, con libreto de Ottavio Rinuccini, estrenada en el Palacio Pitti de Floencia, el 6 de octubre de 1600).

²⁴ Jacopo Peri (1561-1633) fue famoso en su época, no sólo por su talento como cantante, sino también por sus habilidades como compositor e instrumentista. Peri trabajaría en la composición de *Dafne*, sobre libreto de Ottavio Rinuccini (estrenada en 1598?), y colaboraría en la *Eurídice* de Caccini (estrenada en el Palacio Pitti florentino, el 6 de octubre de 1600).

en publicar el que podría considerarse el primer método de canto, fundando en Florencia una escuela de gran fama en toda Europa. Describirá dos maneras de atacar justamente el tono: la primera consistiría en llegar al sonido deseado a partir de un tono más bajo, y la segunda consistiría en llegar al ataque libre y directo del tono deseado, suavemente, y haciéndolo crecer poco a poco, tono que después debía decrecer progresivamente. Este último recurso fue una de las innovaciones que aportó al mundo de la interpretación músico-dramática, rechazando el empleo de escalas y otros pasajes de agilidades sobre una misma sílaba por creer que se contradecía con la expresión verdadera de la pasión (y los “afectos”). Como adorno, únicamente permite el gorjeo, que imitase el canto de algunas aves, como el ruiseñor.

Para estas vocalizaciones sobre un determinado giro melódico, se usan de manera preferente las vocales /a/ y /o/. Camillo Maffei²⁵ establecerá la /o/ como vocal apropiada de ensayo en el momento en el que se precisen en la voz del cantante los tonos brillantes y mórbidos (recurso técnico, que aún hoy en la actualidad, lo emplearán los maestros de canto de la tradición italiana).

Se concederá entonces una gran importancia a la fusión completa entre el registro de pecho y el de cabeza, formando un único registro completamente uniforme. Aunque cada vez más se desarrolla el canto vocalizado en las piezas de solista, los presupuestos técnicos y expresivos buscados con mayor intensidad en esta época requerían la educación de un

²⁵ Giovanni Camillo Maffei (?-1573) era físico, cantante y laudista. Dedicó una hermosa y extensa carta a su maestro (impresa con el resto de su correspondencia en 1562), en la que expondría un tratado del canto embellecido (“ornamentado”), tal y como era practicado por los cantantes italianos de la época. En ese famoso tratado Maffei aparece como el primer músico-fisiólogo que examinara la fisiología vocal antes de llegar a la explicación de su método para “cantar di garganta”, que ilustraría con múltiples ejemplos musicales, concluyendo con algunos consejos terapéuticos. Su escrito, titulado *Delle lettere del Signor Gio. Camillo Maffei da Solofra, libri due, dove...v'è un discorso della voces e del modo d'apparare di cantar de garganta* (Nápoles, 1562), resuelve muchas dudas sobre los métodos de canto que se solían emplear para el

tono hermoso dentro de una impostación correcta, a partir de la colocación de la voz en la máscara (se empiezan a acuñar términos como la voz de pecho, la voz de cabeza, o falsete) y no únicamente el virtuosismo vocal.

En el transcurso del siglo XVI, se comienza a sustituir la figura de los falsetistas o sopranistas²⁶ por la de los *castrati*²⁷, que, a pesar de estar excomulgada por la iglesia y de constituir un riesgo vital en la figura de estos cantantes, se practicaría en la clandestinidad. Esta proliferación de voces “antinaturales”, se debía en gran parte a que la aparición de las mujeres en el entorno de la música de la capilla, e incluso de la música dramática, estaba mal vista, y era muy poco frecuente. Además, existía un elemento de particular interés en la música escénica: el equívoco entre lo femenino y lo masculino, de tal modo que si aparecían algunas veces las mujeres era casi siempre para interpretar los papeles de muchachos imberbes o pajes, y los papeles femeninos, con extensas *fioriture*, eran encargados a los *castrati*.

En España, sin embargo, aunque se toman algunas de las costumbres italianas y se hacen propias, en otros aspectos se rechaza en gran medida esta tradición. Mientras en la música de las capillas españolas estaba terminantemente prohibido que las mujeres

aprendizaje en toda Europa, amén de arrojar luces sobre la manera en la que hoy se deben interpretar los pasajes solístico-vocales de la música dramática del siglo XVII.

²⁶ Muchos de los sopranistas que cantaban en las basílicas de Roma y Nápoles eran de origen español. El primero de los falsetistas que se conocen hasta el momento fue Girolamo Rosini, admitido en la Capilla Sixtina de Roma, el 22 de abril de 1601, ciudad en la que morirá el 21 de septiembre de 1644.

²⁷ La castración tenía como consecuencia que la laringe no aumentaba de tamaño, y en cambio sí se producía un gran crecimiento corporal y una gran capacidad pulmonar. Como resultado se obtenía una gran intensidad y fiato de la voz, manteniendo el registro agudo de una voz blanca. La carrera artística de un castrato solía ser bastante larga. Los *castrati* empezaban a cantar en público a una edad muy temprana, y muchos de ellos alcanzaron una gran longevidad (incluso podían llegar a vivir 80 años, como sucedió en el caso de Farinelli), que para la época era poco frecuente. Poseían una gran formación musical, que más tarde se encargaban de legar a generaciones posteriores. Dividían la jornada de estudio de la siguiente manera: una hora de canto de pasajes difíciles; una hora de estudio del texto, con una dicción clara y correcta; una hora de canto ante el espejo. Por la tarde media hora de teoría, otra media hora de contrapunto en ejercicios escritos en la pizarra, otra hora de estudio de la fonética y pronunciación de la letra del canto. El resto del día era empleado en la práctica de instrumentos de tecla, y del arte de la composición de salmos, motetes, y otras formas musicales,

participasen (*mulier tacet in ecclesia*)²⁸, siendo los *muchachos cantorricos* o los *castrati* los que se ocupaban de ella, en la música dramática sucedía un fenómeno completamente diferente.

En un principio la música del teatro español del Siglo de Oro, sobre todo en sus comienzos, con *El nuevo Olimpo*, *La gloria de Niquea*, o *La selva sin amor* eran los propios músicos de la Real Capilla (músicos, ministriles y compositores, de funciones intercambiables) se encargaban de la puesta en música de los textos literarios.

Cuando la labor músico-teatral fue pulatinamente especializándose, la interpretación musical profana dio un enorme giro. En la música para la escena española eran tanto mujeres como hombres los que formaban parte de la compañía, y los números cantados o bailados, o incluso los números instrumentales corrían a cargo de los miembros de esa compañía. En algunos momentos en los que se requerían refuerzos, tanto en lo referente a la parte instrumental como a la vocal, se recurría a los ministriles y a los cantorricos de las capillas nobles y reales, para constituir un conjunto de mayor peso.

Los músicos y cantores de la compañía teatral aunque poseyeran nociones de la impostación vocal, seguramente tenían una manera natural de colocar la voz a la hora de emitir el sonido, hecho que favorecería una inmediata conexión con el público (fuese del estrato social que fuese), que quizá no estaba aún lo suficientemente familiarizado con las nuevas maneras de canto italianas.

casi siempre litúrgicas. Eran excelentes músicos a los que los compositores les consultaban sobre sus obras y sobre los criterios de ornamentación, cadenciación, o variación, que debían emplear.

²⁸ Vid. María del Pilar Barrios Manzano, *La Música en la Catedral de Coria, 1590-1755*, Cáceres, Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 1999, p. 101.

1.6.2. El tratamiento compositivo de la voz.

Mientras en las primeras obras operísticas de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII predominará el estilo de la declamación (estilo que en ocasiones se vuelve monótono por la obsesión de conseguir la máxima claridad de la palabra al ser cantada), en las obras siguientes se irá poco a poco experimentando la división del canto entre recitados (acompañados y secos) y arias de solistas.

Las arias de los solistas se convertirán cada vez más en una forma bien definida, donde la acción se interrumpe, para que el cantante pueda expresar los sentimientos de que está poseído su personaje. Teniendo en cuenta que la música no podría expresar dos sentimientos a la vez en el mismo fragmento, se busca la concatenación de dos sentimientos contrapuestos, que constituirían el contenido esencial del aria. La primera parte del aria está consagrada al primer sentimiento, después seguiría una segunda parte en la que se expresaría el segundo sentimiento, para más tarde continuar con el elemento equilibrador de la forma, la repetición del primer sentimiento, de igual manera que la primera vez, o modificada con variantes simplemente ornamentadas o bien con variantes complejas.

Así, la forma del *Aria da capo* quedaría construida desde el punto de vista de la estructura, tanto musical, como literaria o sentimental como ABA, estructura de gran perfección y simetría, que permanecerá en la ópera hasta finales del siglo XX²⁹, pasando por Händel, Mozart, Bellini, Donizetti, o Puccini.

Surge, de este modo, un nuevo tipo de ópera, en el siglo XVII: la denominada “ópera alegórica”, un subgénero cuyos personajes son simbólicos. En ellos (el cuerpo, el

²⁹ Pueden tomarse como ejemplos de la ópera emblemática del siglo XX: *Lulú* de Alban Berg, *Guerra y Paz* de Serghei Prokofiev, o *Corvo Branco* de Phillip Glass.

alma, el entendimiento, etc.) pueden observarse ciertas tendencias moralistas, que podrían provenir de los dramas sacramentales de la Edad Media.

1.7. La instrumentalidad en la obra de Calderón

1.7.1. Uso instrumental en la obra calderoniana

Los músicos de las compañías teatrales del Siglo de Oro español solían, tanto en las representaciones en los corrales, como en las representaciones palaciegas, permanecer en el tablado dispuesto para la representación durante todo el tiempo que duraba la obra. Se quedaban tras la cortina del “vestuario”, saliendo a escena sólo cuando algún papel dramático lo requiriera, o cuando alguna acotación del autor lo hacía necesario. La función solía empezar con la salida de la música, y dependiendo de las circunstancias particulares de la obra, y de las dimensiones del tablado, los músicos abandonarían o no, el tablado. Los músicos eran casi siempre los primeros en aparecer sobre el tablado, y eran los que finalizaban la representación, además de actuar en muchos de los entremeses, bailes y piezas breves que se interpretaban en los entreactos de la comedia.

De entre los instrumentos que se solían utilizar en las representaciones dramáticas del Siglo de Oro³⁰, los más frecuentes eran las cajas, las vihuelas o guitarras (instrumentos favoritos para la representación dramática, que se solían emplear para acompañar las piezas a una, dos, tres y cuatro voces), que casi siempre aparecían en los corrales. Otros instrumentos más frecuentes en las representaciones cortesanas que en las de los corrales (quizá por su coste y por su dificultad de transporte) son el arpa (un modelo de arpa de menos tamaño que el arpa cortesana, de cámara, que se solía utilizar en las representaciones de los corrales), la trompeta, las chirimías, los clarines, el órgano, los atabalillos.

³⁰ Vid. Danièle Bécker, “música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1989, pp. 171-190.

La música instrumental cumplía una función de vital importancia en las representaciones dramáticas áureas. Por una parte, servía para anunciar (al igual que sucedía en la vida de la época, con los personajes nobles o de la realeza) a los personajes importantes de la obra. La entrada de reyes y emperadores era introducida por el sonido de cajas y trompetas, o bien de atabalillos, chirimías, o clarines (como así sucediese en el comienzo de la tercera jornada de *La Virgen del Sagrario* – fol. S2r – de Calderón).

Otro recurso músico-teatral empleado por Calderón era la aparición, en varias de sus comedias de personajes reales que, en las escenas iniciales, se descubren leyendo, meditando o durmiendo en el “vestuario”. Dependiendo del lugar imaginario donde se desarrollaban estas escenas el personaje en cuestión era anunciado con chirimías (si eran las habitaciones del personaje) o con cajas y trompetas (si la acción se presentaba en una tienda de campaña o en un lugar más agreste). También se nos presentan procesiones o desfiles, donde la música instrumental juega, nuevamente un papel de primer orden.

En otros momentos la dulzura característica de un sonido, como el de la chirimía (parecida a nuestro clarinete actual), se podía asociar a apariciones sobrenaturales de carácter religioso, del tipo de la bajada de dos ángeles con una imagen de Nuestra Señora de Copacabana (en la segunda jornada de *La aurora en Copacabana*, de Calderón – fol. Z5r –). Las mutaciones espectaculares eran subrayadas por cajas y trompetas, que organizan gran estruendo, en *La exaltación de la Cruz*, cuando se abre la montaña (fol. L5r).

1.7.2. Instrumentos empleados en *La estatua de Prometeo*

Sobre los instrumentos que fueran empleados, tanto en *La estatua de Prometeo*, como en otras obras estrenadas en la época de Calderón, cabe decir que resulta aún en estos momentos una tarea ardua ofrecer una lista demostrada de instrumentos que se empleasen

en el estreno de esta obra, ya que no aparecen indicaciones instrumentales en el manuscrito de música conservado, además de tener en cuenta la imprecisión, en lo referente a instrumentación de las acotaciones del autor literario, debido fundamentalmente a que, en la época se sobreentendían las asociaciones de estos grupos instrumentales en la música dramática.

Para intentar ofrecer algunas de las posibilidades instrumentales que acompañasen a las intervenciones vocales de los documentos musicales conservados de *La estatua de Prometeo* puede recurrirse a tres procedimientos: 1) la recopilación de las indicaciones/acotaciones instrumentales y musicales hechas por el propio Calderón (bastante imprecisas en este caso, sobre todo en la cuestión instrumental), 2) la recopilación de las indicaciones/acotaciones instrumentales y musicales realizadas por Calderón y alguno de sus contemporáneos, en obras estrenadas alrededor de la misma época; y 3), un estudio organológico lo más completo posible, en lo que a la música dramática del siglo XVII se refiere.

Se trata, en cualquier caso, de un intento de reconstrucción histórica de los hechos, ya que no existen manuscritos que puedan servirnos de testimonios reales sobre los instrumentos concretos que se emplearan en el estreno de *La estatua de Prometeo*.

Como base para establecer estas suposiciones de tipo instrumental, puede tomarse la descripción que ofrece una carta de Bacio dei Bianco, de una obra que se estrenó en el Buen Retiro, en febrero de 1656, hecha para celebrar la salud de Doña Mariana de Austria³¹, *Pico y Canente*. En ella³², incluye una detallada mención de los instrumentos

³¹ Hace referencia a la “Fiesta que la Serenissima infanta Doña María Teresa de Austria mando hazer, en celebración de la salud de la Reyna nuestra Señora Doña Mariana de Austria. Executose en el Salon del Palacio del Buen Retiro, y después en su Coliseo” (B N M, T-20695), que sería escrita por Luis de Ulloa Pereyra y Rodrigo Dávila Ponce de León.

musicales y de la organización de la representación. Menciona cómo la sinfonía (pieza instrumental introductoria) fue interpretada por cuatro guitarras, un *violone* y un violín. Esto da una idea de que, en *La estatua de Prometeo* debió ser de primordial importancia un conjunto instrumental de cuerda, de arco (violín como *violone*), y de cuerda percutida típicamente española (la guitarra).

1.7.3. La evolución en la instrumentación musical calderoniana. Del Manierismo al Rococó

Desde *La gloria de Niquea*, de Villamediana (1622), hasta *La estatua de Prometeo*, de Calderón (1672) la música instrumental escénica había recorrido un largo camino. Desde las mascaradas cortesanas, en las que solían aparecer bailes y danzas acompañadas casi siempre por violines y violones. Así puede apreciarse el creciente interés y desarrollo paulatino de la música instrumental de cuerda, llegando a formarse conjunto de violines de hasta doce ministriles en una sola representación. La música de los A cuatro primitivos, género español y original por excelencia, en toda Europa, atraía a gran número de adeptos, de alta y de baja cuna. Sin embargo, no sabemos, hasta el momento, con certeza si se interpretaban con acompañamiento instrumental o eran partes exclusivamente vocales. Probablemente recibían el redoblamiento en la propia tesitura de las voces de las partes cantadas. Los A cuatro contaban con una línea de bajo sin notación obligada, lo cual invalida, de momento la demostración absoluta de una teoría al respecto. Su estructura solía ser tripartita: la primera sección en estricta homofonía y homorritmia, la segunda sección en un estilo pseudo-contrapuntístico con entradas imitativas y la tercera sección que conducía a un retorno a la homofonía y homorritmia del comienzo.

³² David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origin To 1761*, London, Oxford University Press, 1965, pp. 42-45 y 115-119.

Algo de lo que sí se tenía constancia era de la utilización de diversos instrumentos en pasajes de presentación al espectáculo dramático, pequeñas sinfonías tocadas por guitarras, violones y violines. La loa también podía concluir con una música en forma de danza, interpretada también por guitarras, violines, violones y un instrumento típico por excelencia a partir de aquellas representaciones en el Buen Retiro: las castañuelas.

Paulatinamente un grupo desorganizado y casi anárquico de instrumentos que acompañaban a estas representaciones iría dando paso a una plantilla de ministriles que casi serían ya músicos de orquesta, en los albores del siglo XVIII. De un grupo pequeño y desorganizado y desequilibrado en lo que a masa sonora se refiere irían dirigiéndose los pasos hacia una plantilla más homogénea, en la que las cuerdas aparecían sosteniendo con elegancia a la región de la madera y el metal, deglutendo así la instrumentación típica del Barroco italiano, y preludiando el Estilo Galante, y el Rococó alemán, tanto en forma externa, como en fondo, y en presentación, instrumental, y de tratamiento vocal.

2. ANÁLISIS MUSICAL DE UNA COMEDIA MITOLÓGICA CALDERONIANA
PUESTA EN MÚSICA TRAS LA MUERTE DE CALDERÓN. *ECO Y NARCISO* DE
CORRADINI COMO MÚSICA DRAMÁTICA TÍPICAMENTE ESPAÑOLA EN EL
SIGLO XVIII

2. ANÁLISIS MUSICAL DE UNA COMEDIA MITOLÓGICA CALDERONIANA

PUESTA EN MÚSICA TRAS LA MUERTE DE CALDERÓN. *ECO Y NARCISO*

DE CORRADINI COMO MÚSICA DRAMÁTICA TÍPICAMENTE ESPAÑOLA

EN EL SIGLO XVIII

Esta obra de Calderón de la Barca fue puesta en música para su primera representación, celebrada el 12 de julio de 1661, en el Palacio del Retiro. Correría a cargo de la compañía de Escamilla, con motivo de la celebración del cumpleaños de la Infanta Margarita. Sería publicada en la *Cuarta parte de Comedias de Calderón*, en Madrid, en 1672. De esta primera puesta en música aún se desconoce la identidad del autor musical.

En esta primera puesta en música de *Eco y Narciso*, encontramos ya procedimientos musicales verdaderamente ricos y curiosos, tanto desde el punto de vista contrapuntístico, como en lo concerniente a contrastes texturales. En los fragmentos que se han conservado: *A los años felices de Eco, divina y hermosa deidad de las selvas*¹, *Por el monte a la falda tocó a mis voces*², *A la falda, al risco*³, *Si en los que bien quieren todo es padecer*⁴, *Bellísimo Narciso*⁵, *Las glorias de amor*⁶; el compositor propone una hermosa, elegante y

¹ En la intervención de los músicos, Jornada I.

² En esta pieza, perteneciente a la Jornada II, el texto que ofrece la partitura musical no coincide exactamente con la versión original que ofrece Calderón (en la edición de Valbuena Briones y Valbuena Prat de los *Dramas*, Madrid, Aguilar, 1966). La versión netamente calderoniana ofrece “Pues del monte la falda / tocó a mis voces”, mientras que el texto de la pieza musical ofrece “Por el monte a la falda tocó a mis voces”. Posiblemente, el manuscrito musical (perteneciente al Archivo de la Novena) sigue a otra versión, quizá auténtica del propio Calderón, o una copia errónea (¿?) que, en este caso, no refleja Valbuena.

³ En esta pieza, existe un curioso paralelismo entre la estructura del comienzo musical y literario. La enumeración ascendente, magníficamente lograda, (que nos recordase a los magistrales *Versus rapportati* de Herrera “La llama, el lazo, la prisión, el dardo”), de los elementos “A la falda, a la selva, a la cumbre, al risco” se encuentra reflejada en la música por un inicio en el cual las tres primeras entradas se suceden contrapuntísticamente y de manera descendente, mientras que la última (“al risco”) aparece en la voz más aguda, con un desplazamiento melódico extenso de cuarta (do 4-fa 4), en la tesitura aguda de la voz.

⁴ El texto literario de la pieza musical *Si en los que bien quieren* (“Si en los que bien quieren todo es parecer/y no hay dicha alguna en el bien querer / ¡fuego de Dios en el querer bien! / Amén, amén”), que recaería sobre el personaje de Eco, pertenece a la Jornada III.

⁵ De una de las intervenciones de Eco en la Jornada II.

eficaz sucesión de un A cuatro en una especial textura⁷; un breve, conciso, divertido y breve solo femenino; un A cuatro con entradas de carácter imitativo a las que suceden un amago de contrapunto A *bicinum*; un nuevo solo, *cantabile* y dramático, que coincide con la expresión “Si en los que bien quieren todo es padecer”; un solo muy breve; y un maravilloso y rico A cuatro en el que van intercaladas una breves y dolientes quejas de Eco, reflejadas en música por su carácter anacrúsico y su tesitura aguda y penetrante (mi 4-sol 4).

Eco y Narciso debió de ser una obra de bastante éxito en los siglos XVII y XVIII, hecho demostrable por las diferentes puestas en música de las cuales fue objeto. En la primera mitad del siglo XVIII, concretamente, en 1734, fue nuevamente estrenada en Madrid otra composición escénico-musical del mismo nombre, tomando el texto literario de

⁶ En esta maravillosa pieza la voz solista, encarnada por el personaje de Eco, repite en forma de eco melódico, rítmico y dinámico el final de cada verso calderoniano (“Las glorias del amor / AMOR / tienen en los celos / CELOS”), interpretado por el coro a cuatro voces. Es necesario subrayar el modo en el cual se debería interpretar en la época, que se puede deducir de las concisas acotaciones de Calderón, autor dramático que domina los recursos musicales. En las intervenciones de Eco aparece la acotación “dentro”, mientras que en las intervenciones de los músicos no existe ninguna indicación extratextual. De ello, puede saberse que en la época ya existe una oposición interpretativa espacial, en determinados pasajes de la “comedia musical española”. En ella, se asociaría el concepto espacial cerca-lejos, con su asimilación temporal y sonora, puesta en música, que relacionaría directamente el efecto sonoro artificial y teatral del eco escénico, con el efecto sonoro natural del eco “de las selvas y la montaña”. Este maravilloso efecto nos recuerda a la técnica del *Ritornello* (como pasajes en los que se opone un tutti orquestal o Ritornello a un solo vocal o instrumental), empleada en las óperas de Monteverdi, y con posterioridad a la fecha de estreno de *Eco y Narciso*, en los *Concerti grossi* de Corelli. Esto nos hace pensar en que los compositores españoles de la Música dramática del siglo XVII, conocían perfectamente los recursos modernos operísticos de la *Seconda prattica*, aunque sin perder la perspectiva de un modo de expresarse pleno de características que sólo se dan en España, en este momento histórico. Puede decirse que, mientras en la técnica del Ritornello italiano se da la repetición del tutti orquestal, en este caso concreto de “Las glorias de amor”, de Calderón y de autor musical anónimo, aparece un originalísimo ejemplo de oposición tutti-ritornello vocal-instrumental contrapuesto a solo vocal con acompañamiento instrumental. La técnica artificiosa y artificial obedece en este caso a la reproducción de una realidad metarreal y natural de “eco”. De la repetición textual literaria del fragmento “Las glorias de amor”, que aparece tras unas breves intervenciones intercaladas de Narciso y Bato, puede deducirse que también se realizaría una repetición musical de todo el fragmento.

⁷ Se trata de una textura homofónica inigualablemente adecuada al texto literario. En “A los años felices de Eco, divina y hermosa deidad de las selvas, feliz los señale el mayo con flores, ufano los cuente el sol con estrellas” puede observarse cómo la felicidad se relaciona con acordes consonantes; cómo se corresponde una figuración de negra con puntillo y corchea, con la palabra “señale”, sirviendo así para subrayarla especialmente; o cómo resuelve la armonía tensa de dominante en la palabra “sol”, en el reposo de la tónica luminosa del sintagma “con estrellas”.

Calderón. La autoría musical de esta obra, de enormes dimensiones, (que sería interpretada como una ópera, con posos italianizantes, pero sin olvidar el personalísimo carácter español y madrileño que impera en el uso de solos y a cuatros, típicos de la música dramática siglo XVII español) correría a cargo del compositor napolitano Francesco Corradini⁸.

El manuscrito de Francesco Corradini de la obra *Eco y Narciso* (1734) consta de tres partes fundamentales, distribuidas a lo largo de 265 páginas en total. En primer lugar, aparece un bloque (que iría de los folios 1 al 89) con las partes donde intervienen las voces, solistas y en conjunto, en la tonalidad general de Do Mayor, con algunas piezas que proponen Fa Mayor y Mi Bemol Mayor como digresión tonal. En segundo lugar se nos muestra una copia (que ocuparía de los folios 90 al 102), casi idéntica, de parte del primer bloque general (concretamente, el A cuatro del principio, que como forma procede de la música escénica española del XVII, aunque aquí ya toma el nombre más contemporáneo y moderno de *Coro*; así como las coplas de la Jornada segunda, las coplas de Eco, formas que

⁸ Francesco Corradini nació en Nápoles hacia 1700. Es posible que recibiese su educación musical en Nápoles. Su primera ópera, *Lo'ngegno de le femmine*, una comedia musical en dialecto napolitano, fue interpretada en 1724, en el Teatro dei Fiorentini. Un año más tarde, en 1725, estrenaría otra ópera *bufo* y un *drama per musica* en el Teatro Nuovo. En 1728, año de llegada a España de Domenico Scarlatti, Corradini (Coradini, o Coradigni, como figura en distintos documentos del momento) llega a España y consigue algo que ningún compositor napolitano había logrado hasta entonces en la Corte Española: dominar la escena musical durante quince años.

Serviría como Maestro de capilla al virrey, príncipe de Campoflorido, para quien escribe una *Folla real*, en honor del cumpleaños de la reina Isabel, y posiblemente también en esa época escribiera la ópera *Dorinda*. En enero de 1731, se establece en Madrid, con la presentación de su “melodrama harmónica al estilo de Italia” sobre un texto literario en lengua castellana *Con amor no hay libertad*. Por aquel entonces él compondría numerosas óperas y comedias sobre textos en castellano, amén de zarzuelas, y música para autos sacramentales.

En 1747, bajo el reinado de Fernando VI, Corradini se uniría a Giovanni Battista Mele y al primo maestro, Francesco Corselli, como director de orquesta en el nuevo Teatro Real, en el palacio del Buen Retiro, organizado por Farinelli. Para los carnavales de 1747 y 1748, Corradini colaboraría con Mele y Corselli en la puesta en música del texto de Metastasio *La clemenza di Tito*, y en el texto de Rolli *Polifemo*, obras ambas estrenadas en el Buen Retiro. Estas serían las últimas contribuciones de Corradini al género dramático español en general y en concreto a la ópera española de la primera mitad del siglo XVIII. Hasta el momento no se tienen más noticias biográficas de este compositor con posterioridad a 1749, año en el que se cree que murió en la Villa y Corte. Algunas de las fuentes y datos sobre su biografía se encuentran en la Biblioteca Nazionale di Napoli, además de las numerosas fuentes musicales que pueden hallarse en las

contienen el esquema típicamente español del siglo XVII, aunque en vez de llamarse *Solo*, reciben la nueva denominación de *Coplas*, característica de la Zarzuela y de la Tonadilla escénica⁹ del siglo XVIII español; y el dúo último donde interviene Eco, que en la partitura de compositor anónimo del siglo XVII había sido un A cuatro contrapuesto con los “ecos” de la solista).

Permanece así la tonalidad general de Do Mayor con disgresiones tonales a Fa Mayor, aunque la pieza que aparecía antes en Mi Bemol Mayor se nos presenta, en este caso un tono más bajo, transportada una segunda mayor inferior, es decir, en Re Mayor. Posiblemente esta copia completa y esta pieza transportada a una tonalidad más cómoda para el canto¹⁰ encuentren una explicación en una muy probable segunda interpretación de importancia, que sería celebrada con posterioridad a su estreno, en 1734.

Por último, aparece un tercer bloque de papeles que corresponden a las *particellas* del grupo orquestal, grupo en el XVII no correspondía a una plantilla orquestal en toda regla, pero que, sin embargo, aquí sí que delimita el campo de una verdadera orquesta del tipo italiano, que preludiaría la plantilla casi mozartiana de Mannheim. Contiene los papeles del Violín I (con tres *particellas* originales-una para el aria- del primer amanuense y una copia más, posterior), Violín II (con cuatro *particellas* originales-dos para el aria- del primer copista, y una posterior), Viola (copiada por una mano distinta a las dos mencionadas anteriormente, y que pertenecería posiblemente a una etapa intermedia), Oboe I y Oboe Segundo (copiado por la primera mano), Trompa I (de la que encontramos tres

Bibliotecas de la Villa y Corte. A pesar de los estudios realizados sobre la Música Española en el siglo XVIII hasta la fecha, todavía quedan múltiples cuestiones que resolver.

⁹ José Subirá, *La tonadilla escénica*, Madrid, Labor, 1933, pp. 11-14.

¹⁰ Se trata de un solo de gran complejidad vocal (que se encuentra representado por el personaje de Eco), por las agilidades que contiene, y por la tesitura aguda en la que se desenvuelve. Quizá aparece este transporte para facilitar la interpretación a una cantante que poseyera un registro natural diferente al requerido en la versión primitiva.

copias de la primera mano), Trompa II (que aparece con dos copias de la primera mano), “Contrabajo” y Violon (ambos escritos por la misma mano).

Curiosamente se halla un fragmento que parece haber sido añadido con posterioridad a la fecha de estreno, y que ha sido escrito por la mano que puede considerarse la más reciente. En este conjunto interno de particellas que aparece entremezclado con el conjunto de papeles más antiguos, y que pertenecería a la copla más importante de Eco, existe la instrumentación de: Viola de Amor, Oboe primo, Oboe secondo, Trombe primo, Trombe secondo, Violino primo, Violino secondo, Contrabajo, y Clave. Esta adición de terminología y de Basso continuo podría considerarse como un rasgo cambiante en la evolución interpretativa de la propia obra y por asimilación, de la evolución del género dramático-musical en la España del siglo XVIII. Según esto, podría pensarse que en un primer momento, en el primer tercio del siglo, se seguirían las tradicionales estructuras musicales del siglo XVII español, como el *A cuatro*, *el Solo*, aunque transformándose, “terminológicamente”, a través de vocablos, *Coro* y *Copla*; o, cambiando el tratamiento microestructural motivico-melódico, y la distribución instrumental típica de una orquesta intermedia entre el Barroco pleno, y el Rococó que se desplaza paulatinamente hacia el Estilo Galante(*Empfindsamer Stil*).

Comparando el presente manuscrito musical con el manuscrito musical de la primera puesta en música del texto calderoniano de *Eco y Narciso* (de autor anónimo), mientras en la primera versión musicada aparecen sólo algunas piezas sueltas (recordemos brevemente la sucesión a cuatro, solo, a cuatro, solo, solo, y a cuatro), en el manuscrito de la obra de Francesco Corradini aparecen (teniendo en cuenta principalmente el primer bloque del manuscrito, para averiguar la sucesión de piezas), con una denominación ya propia del siglo XVIII español: El coro *A los Años felices de Eco* (perteneciente a la

Jornada I), la sección de las coplas de la solista femenina compuesta por *Pues del monte a la falda*¹¹ (Jornada II), *Solo el silencio testigo* (Jornada II), *Pues el sol y el aire* (Jornada II)¹², *Si en los que bien quieren* (Jornada III)¹³, un *Airoso* a cuatro voces *Las glorias de amor* (Jornada III), el Recitado *Bellísimo Narciso* (de la Jornada II), y una original *Aria-Andante Quiéreme, quiéreme* (Jornada II)¹⁴.

En total, aparecen unas ocho piezas, que contienen todo lo referente a adaptaciones vocales (de tesitura) y particellas orquestales, de mucha mayor extensión y complejidad textural, armónica y orquestal, que la obra anterior, de compositor anónimo.

Los papeles de música conservados dan muestra de cómo en el primer tercio del siglo XVIII español aún no existe la costumbre de ofrecer una partitura general con todos los instrumentos y voces que intervienen en el mismo papel. Aparecen, por un lado, las voces con el continuo, y, por otro, las particellas individuales de cada uno de los instrumentos, idea propia del teatro musical español del siglo XVII.

En esta obra de Corradini, existen rasgos característicos de las obras dramático-musicales del siglo XVII: el tipo de escritura para cuatro voces y para solos, la distribución de los papeles, el uso del continuo. Sin embargo, ya existen ideas propias del nuevo tiempo iluminado: italianas (el empleo del aria con agilidades y recursos técnico-vocales no usados hasta entonces en la música española de *Solo el silencio testigo*; la utilización de un Basso continuo más desarrollado que los anteriores, figurado y con ascensos y descensos

¹¹ En este caso, el autor musical, Corradini, sí reproduce el texto de Calderón reproducido por Valbuena como principal: “Pues del monte a la falda / tocó a mis voces / díganme de Narciso / fuentes y flores”.

¹² Estas tres últimas coplas mencionadas pertenecen a la Jornada II.

¹³ De las coplas *Pues el sol y el aire* y *Si en los que bien quieren* conservamos dos versiones, una en el tono original de Do Mayor, sin alteraciones, y otro transportado un tono más grave.

¹⁴ Los folios comprendidos entre los números 17 al 38, del manuscrito, contienen una copia en limpio, sin tachones, ni correcciones, que está escrita por la mano principal, la mano más antigua. Esta copia en limpio contiene la siguiente sucesión de piezas: A cuatro *Pues que en nuestros campos florecen* (Jornada I), Solo *Pues del monte la falda* (Jornada II), Solo *Solo el silencio testigo* (Jornada II), Solo *Pues el sol y el ayre*

melódicos inusitados hasta el momento; aparición de ataques típicos de Mannheim, como el *Detaché* y el *Pizzicato* de la cuerda; mayor desarrollo melódico instrumental, etc.), y españolas (el uso de formas típicas de la *Tonadilla escénica* como el *Coro* a cuatro voces y la *Copla*, para voz solista femenina).

El ritmo empleado de manera predominante en el manuscrito de Corradini es casi siempre binario, pero siempre se adecua especialmente al carácter de cada pieza. Aparecen los compases de 4/4, 2/2, 6/8, ya indicados en la manera de nuestra notación actual. La notación empleada es ya una notación diastemática completamente desarrollada y moderna, que ya no conserva ningún vestigio de la antigua notación mensural blanca del siglo XVI¹⁵. La tonalidad ya es un elemento musical completamente formado, y aparece la armadura típica del Barroco pleno y del Rococó.

2.1. La melodía

La melodía que emplea Francesco Corradini en esta maravillosa versión de *Eco* y *Narciso* se podría observar desde diversos enfoques para un estudio analítico eficaz. En cada subapartado se tratarán los aspectos más relevantes de las diferencias de carácter y de tratamiento que emplea el compositor en cada pieza en concreto. Puede percibirse el contraste mucho más evidente que en la música escénica española del siglo XVII (en que las distintas melodías fuesen instrumentales, o vocales, para un personaje, o para otro, resultaban de construcción más uniforme y nunca opuesto), entre la melodía escueta de la cuerda, en *pizzicato*, y los melismas extendidos de la soprano en las coplas en las que interviene Eco como personaje solista.

(Jornada II), Solo *Si en los que bien quieren* (Jornada III), A cuatro y a solo *Las glorias de amor* (Jornada III), Solo *Bellísimo Narciso* (Jornada III), Aria-Andante *Quiéreme, quiéreme* (Jornada II).

¹⁵ En los manuscritos de *La estatua de Prometeo* y en la antigua versión de *Eco* y *Narciso*, sí aparecen algunos vestigios de la Notación Mensural Blanca del siglo XVI, como, por ejemplo, la ausencia de barra de compás, o la ausencia de indicación de alteraciones propias de la tonalidad en la armadura.

2.1.1. Estilo

El estilo melódico que podemos encontrar en el manuscrito de Corradini depende en gran medida del instrumento al que va dirigida, del tipo de ambiente en el que transcurre la acción dramática, o del carácter del personaje que interpreta la melodía, en lo que se convertiría en un *Leitmotiv* pre-wagneriano.

En los momentos en los que la orquesta interviene acompañando a la voz, el autor napolitano emplea tres recursos diferentes en el Basso continuo: un motivo semimelódico como el que aparece en el A cuatro *A los Años felices de Eco* [ejemplo 51];

Ejemplo 51. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

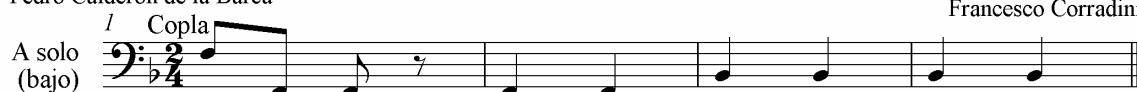


o una melodía desplegada en detaché, típica de la *Copla Pues el sol y el ayre* [ejemplo 52];

Ejemplo 52. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini



o un motivo sintético en pizzicato, como el de la pieza *Aria-Andante Quiéreme-quiéreme* [ejemplo 53].

Ejemplo 53. *Quiereme, quiereme* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca segunda versión
Francesco Corradini

Aria-Andante

Solo 

En los instrumentos solistas de la orquesta, como el Violín I, y el Oboe I, encontramos una melodía ya con gran dominio de distintos recursos temático-motívicos propios del Barroco italiano y europeo, como son: la figuración en tresillos en el compás de 6/8 del A cuatro A los *Años felices de Eco* [ejemplo 54],

Ejemplo 54. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Allegro

violín 

que expresa alegría con un giro de floreos superiores de tono; giros melódicos que recorren una quinta en toda su extensión por grados conjuntos, en figuración de semicorcheas; y los arpeggios desplegados melódicamente de *Solo el silencio testigo* [ejemplo 55],

Ejemplo 55. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Violin 8
Vln.

que aparecerán en el futuro Estilo Galante.

La voz se convierte en un estandarte del gran cambio de la melodía “a la italiana”, aparecen vocalizaciones melismático-programáticas de gran importancia en los números solistas, como la de *Solo el silencio testigo* [ejemplo 56],

Ejemplo 56. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

1 Solo

Voice

So-loel si-len-cio tes-ti-go el si-len-cio tes-ti

5

Voice

A D

len-cio tes-ti-

que subraya el “tormento” que sufre Eco, al sufrir en silencio su amor. Otro ejemplo de diseño melódico curioso en las intervenciones vocales solistas es el de las apoyaturas breves, casi mozartianas, que expresan la ligereza del aire, en *Pues el sol y el ayre* (en el ejemplo estudiado con anterioridad).

Podemos percibir en los giros melódicos vocales, rasgos de la personalidad típica española, que aún se conservan en números colectivos, como el *A cuatro* y *a solo* [ejemplo 57] *Las glorias de amor*,

Ejemplo 57. *Las glorias de amor* Jornada III (final)

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4º (cinco voces)

Eco ↓ motivo

Tiple I Las

Tiple II Las

Alto Las

Tenor Las

Bajo

Imitaciones del motivo inicial

4

S. glo - ri - as de a - mor

S. glo - ri - as de a - mor

A. glo - rias dea - mor

T. glo - rias dea - mor

B.

que nos recordase en ocasiones a la pieza homónima de autor anónimo, de melodía simplificada, horizontal y casi estática, sin desplazamientos.

2.1.2. Línea. Dirección melódica

Encontramos varias trayectorias melódicas diferentes en el *Eco* y *Narciso* de Corradini. En las piezas solísticas las trayectorias suelen ser más variadas con descensos melódicos que recorren un pentacordo por grados conjuntos descendentes del esquema DaD (*Pues el sol y el ayre*) [ejemplo 58],

Ejemplo 58. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

8

15

20

o con ascensos cíclicos que describen un tetracordo en la situación ADADA (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 59],

Ejemplo 59. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

1 Solo

Voz

So-loel si-len-cio tes-ti-go el si-len-cio tes-ti

dando lugar a una trayectoria oscilante, o incluso saltos de tercera sucesivos en línea ascendente del tipo AdA (*Si en los que bien quieren / todo es padecer*) [ejemplo 60]

Ejemplo 60. *Si en los que bien quieren* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

5 Copla

Solo

A d A

que pueden servir al efecto de demostrar el padecimiento amoroso.

Sin embargo, en los pasajes de textura homofónica, nos encontramos ante una trayectoria horizontal N, con pocas variantes respecto a los A cuatro del siglo XVII (*A los Años felizes de Eco*) [ejemplo 61].

Ejemplo 61. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

4 A 4° (cinco voces)

Soprano

a

2.1.2. Progresiones

El uso de progresiones en la obra de Corradini crece notablemente, teniendo en cuenta que es un recurso menos frecuente en las obras dramático-musicales del siglo XVII. Como muestra importantísima de estas progresiones melódicas, cabe destacar la empleada en el gran melisma de Eco (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 62],

Ejemplo 62. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

9

Solo

ser de mi tor -

12

6

to de

2.1.4. Inicio

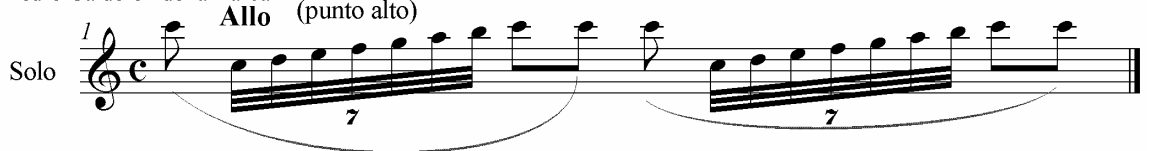
Ejemplo 63. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Francesco Corradini



Ejemplo 64. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Francesco Corradini



donde comienza con un giro muy libre de corchea y siete fusas, para expresar la ligereza del aire.

El inicio de la frase vocal se caracteriza por partir de un sonido quieto y estable, cuyo fin puede ser perfectamente el de una entonación suave, que después desarrolla una riquísima y variada trayectoria melódica (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 65].

Ejemplo 65. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

The musical score for 'Solo el silencio testigo' is presented in two staves. The top staff, labeled 'Solo', is in 3/4 time and features a melodic line with various note values and rests, including a section marked with a '7' and another with a '17'. The bottom staff, labeled 'S.', is in 2/4 time and contains a more complex melodic line with many sixteenth notes, followed by a section marked 'TESITURA' with a key signature change to one flat. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a key signature of one flat.

2.1.5. Finales

Los finales de las partes vocales se definen por un descenso melódico suave y rítmicamente no muy marcado (*Las glorias de amor*) [ejemplo 66];

Ejemplo 66. *Las glorias de amor* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

The musical score for 'Las glorias de amor' is shown in a single staff labeled 'Solo'. It is in common time (C) and begins with a key signature of one flat. The score includes a section marked 'Eco' and another marked 'A 4° (cinco voces)'. The melody is characterized by a smooth, descending melodic line with various note values and rests, ending with a double bar line. The notation is clear and uses standard musical symbols.

(*Pues que nuestros campos florecen*) [ejemplo 67] la mayor parte de las veces.

Ejemplo 67. *Pues que nuestros campos florecen* (2ª versión)

Pedro Calderón de la Barca

A 4º (cinco voces)

Jornada I

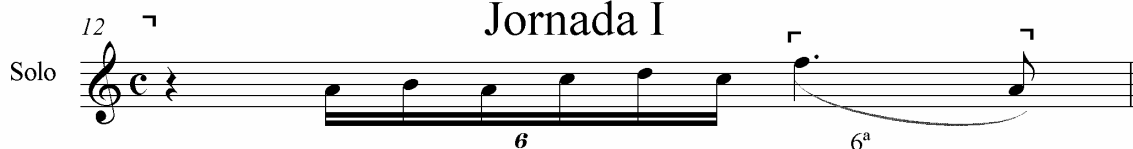
Francesco Corradini



Otro giro que puede aparecer es el descenso de un salto de sexta (*Pues el sol y el ayre*) [ejemplo 68],

Ejemplo 68. *Pues el sol y el ayre II* (2ª versión)

Jornada I



o, rara vez, el ascenso de una pseudosensible a la tónica (*Solo el silencio testigo*, versión modificada) [ejemplo 69].

Ejemplo 69. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Soprano

14 pseudo-sensible 6 pseudo tónica

En los finales para melodías instrumentales destacan los ascensos, del grave al agudo, o los descensos del agudo al grave, por salto, de la dominante a la tónica, en el Basso (*Pues que nuestros campos florecen*) [ejemplo 70].

Ejemplo 70. *Pues que nuestros campos florecen* (2ª versión)

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Bajo

14 A 4º (cinco voces) Jornada I

En los instrumentos solistas suele abundar el descenso por grados conjuntos hacia la tónica (Violín I y Oboe I – *Pues el sol y el ayre*) [ejemplos 71a y 71b].

Ejemplo 71a. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Solo

14 Pues el sol y el ay - re pues el sol y el ay - re

Ejemplo 71b. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

8

15

20

2.1.6. Intervalos

Predomina como norma general el desplazamiento por grados conjuntos a través de ascensos y descensos ágiles en diseños de gran personalidad rítmico-melódica, que casi siempre contribuyen a reflejar el ambiente en el que se desenvuelve la acción, el aire liviano de *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 72].

Ejemplo 72. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

4

32

Si se observa con detenimiento la trayectoria interválica de saltos, suele servir para designar musicalmente alturas, como sucede en la melodía del solo *Pues del monte a la falda* [ejemplo 73],

Ejemplo 73. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Solo

Pues del mon tea la fal da to co a mis vo ces

que refleja en saltos de octava y quinta el desplazamiento físico que describe el verso. Otros saltos que aparecen son los del Basso continuo, en los que casi constituyen la norma, saltos de octava, de quinta o cuarta, que se mueven dentro de la tónica o la dominante, y que sirven para definir con claridad la tonalidad (*Las glorias de amor*) [ejemplo 74].

Ejemplo 74. *Las glorias de amor* Jornada III (final)

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

A 4º (cinco voces*)

Bass

B.

o voces además de una del motivo imitativo dialogado que supondría mayor riqueza por la adición de una voz nueva, y al mismo tiempo un timbre n

2.1.7. Ámbito

En cuestiones de ámbito, nos referiremos exclusivamente a la parte vocal. Mientras en las obras dramático-musicales del siglo XVII que se han mencionado el registro o ámbito era reducido, como norma general, y era común entre las partes solistas y las partes homofónicas, en la música dramática del XVIII, en cambio, va a ampliarse el registro; además, va a producirse una especialización cada vez mayor de la solista amplificándose y disgregándose su registro con respecto a aquellas voces que interpretaban las partes homofónicas. El registro o ámbito de las partes homofónicas oscilará entre una sexta y una octava (*Pues que nuestros campos florecen*) [ejemplo 75],

Ejemplo 75. *Pues que nuestros campos florecen*
Pedro Calderón de la Barca Jornada I (2ª versión) Francesco Corradini
A 4º (cinco voces)

The musical score is for five voices: Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 12/8. The key signature is A major (one sharp). The lyrics are 'Pues que nuestros campos florecen'. The score shows the vocal lines for each part, with the Tiple I and Tiple II parts having a higher range than the Alto, Tenor, and Bass parts.

contrariamente a lo que sucedía en etapas anteriores, en las que no solía pasar de un quinta. Las partes solistas tienen como tesitura mínima una octava, y puede notarse cómo se ha extendido desde el pentacordo típico del XVII a, en ocasiones (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 76], una novena.

Ejemplo 76. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini



2.1.8. Giros melódicos cadenciales

Los giros melódicos de cadencias intermedias más abundantes son los que se asemejan a las fórmulas cadenciales de los finales. Casi siempre se nos presenta el diseño del pentacordo descendente por grados conjuntos (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 77];

Ejemplo 77. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

aunque también puede darse el ascenso de grado hacia la mediante del acorde sobre el cual recae la cadencia, momento del solo *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 78].

Ejemplo 78. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

Pues el sol yel ay - re

Pues el sol yel ai - re

En este solo, recae el punto de inflexión melódica intermedio sobre la palabra “color” en el texto literario, y sobre la nota mediante o la tercera del acorde de reposo de la cadencia, nota que es símbolo del color de la tonalidad y de toda disposición armónica y melódica, en música.

2.1.9. Notas extrañas a la armonía como elementos melódicos. Melodía y armonía

En el apartado anterior hemos prestado atención a algunos aspectos interesantes de la melodía que afectan a la armonía (o viceversa), y por lo tanto afectan, directa o indirectamente, a la expresión semántica del texto literario.

Las notas extrañas más utilizadas son las apoyaturas, las notas de paso y los floreos o bordaduras superiores y de tono, casi siempre. Las apoyaturas son signo de ligereza y luminosidad, demostrado por las apoyaturas breves que encontramos sobre las palabras “ayre” y “sol” en la copla *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 79].

Ejemplo 79. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Musical score for Example 79, *Pues el sol y el ayre* Jornada II. The score is for a Solo part, written in treble clef, 3/4 time. It features two phrases of music, each starting with a triplet of eighth notes (marked '3') and followed by a quarter note. The first phrase is labeled 'Apoyatura' and 'Bordadura' and corresponds to the lyrics 'Pues el sol yel ay - re'. The second phrase is also labeled 'Apoyatura' and 'Bordadura' and corresponds to the lyrics 'Pues el sol yel ai - re'.

En cambio, las notas de paso, abundantísimas, teniendo en cuenta todos los giros cadenciales y motivico-temáticos de piezas como *Solo el silencio testigo* [ejemplo 80]

Ejemplo 80. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Musical score for Example 80, *Solo el silencio testigo* Jornada II. The score is for a Solo part, written in treble clef, 3/4 time. It features two phrases of music, each starting with a triplet of eighth notes (marked '3') and followed by a quarter note. The first phrase is labeled 'Antecedente' and 'Consecuente' and corresponds to the lyrics 'Solo el silencio testigo'. The second phrase is also labeled 'Antecedente' and 'Consecuente' and corresponds to the lyrics 'Solo el silencio testigo'. The score includes a 'Dominante' section marked '12' and a 'Consecuente' section marked '6'. The lyrics 'Solo el silencio testigo' are written below the first phrase, and 'Solo el silencio testigo' is written below the second phrase. The score also includes a 'men' section marked '10' and a 'to' section marked '6'.

sirven para señalar un camino difícil, en el extenso melisma que hay sobre la palabra “tormento”. En la pieza *Si en los que bien quieren* [ejemplo 81],

Ejemplo 81. *Si en los que bien quieren* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Soprano

To - does pa- de - cer fue - go de Dios

las notas de paso sirven para subrayar nuevamente la dificultad en el descenso melódico que encontramos sobre el vocablo “padecer”, o “Fuego de Dios”. Las bordaduras o floreos aparecen sólo en contadas ocasiones, y como adorno galante y elegante que casi preludia lo mozartiano, en *A cuatro A los Años felices de Eco* [ejemplo 82],

Ejemplo 82. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4° (cinco voces)

Soprano

Soprano

Alto

Tenor

Bass

donde se nos muestran los floreos sobre las palabras “Divina” y “deidad”. En estos giros melódicos breves, puede encontrarse una íntima relación entre el ascenso de la bordadura superior de las dos voces más agudas, que se desplazan por terceras paralelas, y el concepto de divinidad clásica como algo casi celeste, en lo sonoro y en lo físico y visual. Es éste un claro ejemplo del pintar con música, de la mezcla de diversas artes, que aluden a distintos sentidos¹⁶. Este tipo de representación implica una reflexión y racionalización del proceso compositivo, que pretende provocar en el oyente “los afectos”, y que afloren así sus más intuitivos sentimientos y pensamientos. Procede de la práctica madrigalesca, de los inicios de la ópera¹⁷, y que fue fundamental en la época calderoniana.

2.1.10. Aglomeraciones e interrupciones. Puntos de apoyo melódicos

Como ejemplo de aglomeración melódica puede citarse el de los largos melismas que aparecen en la palabra “tormento” del Aria de Eco *Solo el silencio testigo* [ejemplo 83].

¹⁶ Desde Aristóteles, los Cinco Sentidos tienen una valoración metafísica, la de ser concebidos como base de todo conocimiento: “Omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensilibus et naturalibus” (Tomás de Aquino) Durante la Edad Media se relacionará a cada sentido con un animal simbólico, como los que aparecen en la los frescos didácticos del monasterio de las Tres Fontanas de Roma: jabalí (Oído), buitre (Olfato), araña (Tacto), lince (Vista), y mono (Gusto). Además, los Sentidos podían relacionarse con las partes del cuerpo a las que van ligados.

A medida que surge el Humanismo, comienza a relacionarse directamente el concepto de los sentidos con terminaciones nerviosas, cuyo centro es el cerebro. Con esta nueva idea se representa, cada vez con mayor frecuencia, a los Cinco Sentidos en Arte (representación de la que se conserva el testimonio más antiguo en el *Broche de Fuller*, creado en Inglaterra a mediados del siglo IX. Sería creado, seguramente, como regalo de amor, con el que el que encargara la obra querría expresar a su amada: “Os amo, querida, con todos mis sentidos”), de manera alegórica, o de manera real (con connotaciones sensuales, mal consideradas por la Iglesia). Así, existirán diversos tratados sobre los Sentidos, como así se demuestra en la obra *Liber de sensibus*, de Charles de Bovelles. En este libro, publicado en el siglo XVI, se aportaron diversos argumentos válidos a favor de una facultad tradicionalmente descuidada, como era el oído, concediendo de esta manera mayor importancia a la música de la que hasta ahora había gozado, debido fundamentalmente a que fomentaba un Sentido que se consideraba interno y que entraba en una conexión verdaderamente especial y directa con el cerebro. Vid. *Los Cinco Sentidos y el Arte*, ed. Sylvia Ferino Pagden, Madrid, Museo del Prado-BBV, 1997, pp. 29-55.

¹⁷ Monteverdi describe la provocación en el oyente de “los Afectos”, cuando menciona el famoso Lamento D’Arianna, su carta a Striggio, del 9 de diciembre de 1616: “Ariadna mueve [a la audiencia] por ser una mujer, y de manera similar, Orfeo mueve [a los oyentes] por ser un hombre y no un viento. La Música puede imitar sus emociones (...), e incluso el bramido de los vientos, el balido de una oveja, el relinchar de los caballos, (...)”. Vid. F. W. Sternfeld, *The Birth of Opera*, New York, Oxford University Press, pp. 36-37.

Ejemplo 83. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

10 Antecedente Consecuente

Solo

Bajo

men

Dominante

12 Consecuente 6

S.

B.

to

En la sílaba acentuada de “tormento”, “-men-”, existe una progresión melódica, sobre el Basso representativo de la tensión, el bajo de dominante. Esta progresión melódica se basa en un motivo conductor que va ascendiendo melódicamente, y que rítmicamente es muy rico. Va ascendiendo hasta el final de la progresión, para terminar reposando, rítmica, melódicamente, y armónicamente sobre la tónica principal de la tonalidad, sobre el fin de la palabra “tormento”. Este fenómeno puede dar una idea de hasta qué punto se nos muestra la tensión, en música, y en literatura, en este Aria.

Una pieza en la que la interrupción melódica se convierte casi en un leitmotiv de ambiente es *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 84].

Ejemplo 84. *Pues el sol y el Ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo (soprano)

pues el sol y el ay-re SILENCIO

Aquí, la ausencia de sonido, el silencio, con su componente rítmico melódico de corte, estructural y melódico se vuelve un nuevo significante sonoro del significado de la palabra “ayre”. En la primera frase musical, se repite dos veces el texto “Pues el sol y el ayre”. Después de sonar “ayre” suena el silencio físico de la textura aérea.

2.2. El contrapunto

Respecto al contrapunto utilizado por Corradini en *Eco y Narciso*, puede afirmarse que es una textura en la que se convierte en un recurso sencillo y no muy empleado. Este rasgo fundamenta la afirmación de que *Eco y Narciso* es una obra que consigue incluirse cada vez con mayor propiedad en una etapa puente entre el Barroco musical y el comienzo de un nuevo estilo, el Rococó o el Estilo Galante (*Empfindsamer Stil*). El único momento donde surge, sobresaliendo, un sencillo entramado contrapuntístico es el *Airoso Las glorias de amor*. Por un lado se nos presenta la cuidada línea del Basso en el fragmento “tienen los zelos” [ejemplo 85].

Ejemplo 85. *Las glorias de amor* Jornada III (final)

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4º (4 voces+solista)

6

Tiple I

Eco

ce - los

Tiple II

li - bra - das las pe - nas

Alto

Tenor

8

Bajo

la menor

8

S.

pe - las

S.

queen el al - ma sien to

A.

T.

B.

mi menor

Por otra, encontramos la secuencia imitativa del último minimotivo melódico de cada frase, respondido siempre por el eco de Eco, recurso, por otro lado, muy típico del Barroco¹⁸.

2.3. La armonía y el modo

Nos hallamos ante un momento evolutivo del estilo, en el cual la armonía comienza a desarrollarse en toda su plenitud, habiéndose desligado ya de la ambigüedad modal-tonal, característica de la música española y europea del siglo XVII. Es una armonía clara, que se desenvuelve con nitidez a través de los acordes y las cadencias o reposos fundamentales de la tonalidad principal. Esta concepción de la claridad de la armonía, es frecuente en la música preclásica y mozartiana. Sin embargo, existe un rasgo de la armonía que nos hace pensar en no incluir plenamente a esta obra dentro de la estética galante: la casi completa ausencia de modulaciones, recurso que ya es sabiamente empleado por el preclásico Carl Philippe Emmanuel Bach, y por el netamente clásico Mozart.

2.3.1. El cromatismo

El recurso cromático más utilizado en *Eco* y *Narciso* será el propio de una modulación sencilla y profundamente relacionada con la tonalidad principal, algo ya plenamente inserto en el ambiente general de esa tonalidad (en oposición a la música del XVII, época en la que los colores disonantes no se encuentran en concordancia con la modalidad-tonal predominante) en lo referente a coloración dependiente de las alteraciones no propias de la tonalidad, como es la tonalidad de la dominante. Puede observarse una prueba de esto en el A cuatro *A los Años felices de Eco*, cuando aparece un fa # sostenido

¹⁸ Vid. 'Repetition and Echo in Poetry and Music', en F. W. Sternfeld, *The Birth of Opera*, New York, Oxford University Press, pp. 197-227.

en la segunda y en la tercera voz que forman parte de una digresión introtonal (incluida en el tono principal y general de Do Mayor) de Sol Mayor, tono cercano a Do por ser su dominante. Esta modulación introtonal está compuesta por una cadencia auténtica o perfecta conclusiva de V-I, que precede a la cadencia auténtica conclusiva de Do Mayor (tono principal).

Otra modulación que aparece es la modulación al tono del relativo menor del tono principal, la menor (tono relativo de Do Mayor). Mientras que la modulación antes citada formaba parte de un proceso modulante suave, en esta modulación el viaje se convierte en un abrupto, y breve en el tiempo, paso cromático, que conduce de un mundo Mayor a otro mundo, menor, de diferente color y carácter sonoro. Mientras el Modo Mayor da sensación de seguridad y estabilidad, el modo menor la vulnerabilidad y la tristeza. Es lo que podemos observar en la tercera frase musical de *Las glorias del amor*. En la primera y la tercera voz aparece el sol # sostenido, en el Basso como indicador de la modulación cromática, y en la tercera voz como floreo, inferior, raro, de semitono. El ambiente de esta modulación a la menor forma parte del cambio literario de la tensión que aporta un ápice de esperanza (“Las glorias de amor / tienen en los zelos”) del tono principal de Do Mayor al hundimiento anímico completo, que conducirá primero a la menor (“libradas las penas”), y más tarde a mi menor (“que en alma siento”), de distinto modo a como hubiese caminado a la menor, es decir a través de una modulación diatónica o por acorde puente [ejemplo 86].

Ejemplo 86. *Las glorias de amor* Jornada III (final)

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4º (cinco voces)

Eco ↓ motivo

Tiple I Las

Tiple II Las

Alto Las

Tenor Las

Bajo

Imitaciones del motivo inicial

4

S. glo - ri - as de a - mor

S. glo - ri - as de a - mor

A. glo - rias dea - mor

T. glo - rias dea - mor

B.

2.3.2. El bloque armónico del preclasicismo-rococó italo-español

Como dimensión vertical de la música pueden distinguirse varios usos. El acorde o bloque armónico, ya completamente definido, a diferencia del acorde que se formase en el siglo XVII, como norma general; consta casi siempre de estados fundamentales de triadas. Así puede comprobarse en el A cuatro *A los Años felices de Eco* [ejemplo 87],

Ejemplo 87. *A los Años felices de Eco* Jornada I
Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini
A 4^o (cinco voces)

The musical score is written for five voices: Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and Bass. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The score shows the first four measures of the piece. Below the Bass staff, there are two curved arrows pointing to the first and second measures, labeled 'TRIADAS', indicating the harmonic structure of the triads in those measures.

donde aparecen frecuentemente los acordes de tónica y de dominante, del tono principal y del tono modulante.

Otros acordes o bloques armónicos que pueden surgir son los que resultan de un cambio de disposición, o los que plantean directamente acordes triadas en primera inversión. (*A los Años felices de Eco*) [ejemplo 88].

Ejemplo 88. *A los Años felices de Eco* Jornada I
 Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini
A 4º (cinco voces)

The musical score is for five voices: Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and Bajo. It is in 6/8 time and features a first inversion chord. The notes for each voice are as follows:

Voz	Nota 1	Nota 2	Nota 3	Nota 4	Nota 5	Nota 6
Tiple I	G4	A4	B4	C5	B4	A4
Tiple II	F#4	G4	A4	B4	C5	B4
Alto	E4	F#4	G4	A4	B4	C5
Tenor	D4	E4	F#4	G4	A4	B4
Bajo	C4	D4	E4	F#4	G4	A4

1ª inversión

Resulta poco frecuente la utilización de acordes de séptima, exceptuando el acorde de séptima de dominante, que aparece casi siempre como retardo de una nota consonante en el acorde anterior. Así sucede en *A los Años felices de Eco* [ejemplo 89],

Ejemplo 89. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

22 **A 4º (cinco voces)** ↓ 7ª de dominante

The musical score is for five voices: Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and Bajo. It is in 6/8 time. The score consists of 10 measures. The first measure is marked with a '22' and the key signature is A major (one sharp). The tempo/mood is 'A 4º (cinco voces)'. The score shows a sequence of notes across five staves. The first measure contains a half note in each voice. The second measure contains a half note in each voice. The third measure contains a half note in each voice. The fourth measure contains a half note in each voice. The fifth measure contains a half note in each voice. The sixth measure contains a half note in each voice. The seventh measure contains a half note in each voice. The eighth measure contains a half note in each voice. The ninth measure contains a half note in each voice. The tenth measure contains a half note in each voice. The score is marked with a '↓ 7ª de dominante' above the fifth measure.

cuando la pieza entra en un proceso modulante a re menor, en la línea del Basso. Puede decirse que el procedimiento de la séptima es típico del bloque orquestal del Clasicismo, mientras que la manera de abordarla es prácticamente bachiana, a través de una nota extraña como el retardo.

2.4. El ritmo

Como indicaciones rítmicas de la partitura destacan las líneas divisorias del compás, la indicación de compases variados al comienzo del compás y de cambio de compás, en múltiples ocasiones a mitad de la pieza, el uso de puntillos de adición de valor, el uso del calderón al final de determinada frase de bravura (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 90],

Ejemplo 90. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Solo 16

tormen - to

el uso de toda la gama de figuración existente que abarca desde la negra y la blanca hasta la corchea, semicorchea y fusa, y el empleo de una figuración rítmica constante en los pasajes homofónicos. Gran parte de estos recursos resultan de una originalidad indudable, con respecto a la centuria anterior.

Existe una gran variedad de recursos rítmicos que dan un valor indudable al carácter definido de los motivos temáticos breves y de las melodías extensas y de modelo cantabile.

En los instrumentos, casi siempre se nos muestra una gran ligereza rítmica y una neutralidad, que en poco compromete o condiciona el ambiente o el carácter de la pieza.

Así, son frecuentes los grupos de figuras compuestos por el motivo rítmico breve de corchea, silencio de corchea, que aparece en los bajos para marcar el fundamento armónico, y que la mayoría de las veces se solía interpretar en pizzicato (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 91].

Ejemplo 91. *Solo el silencio es testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

Silencios

Otras veces se desarrolla en la parte grave un contrapunto desarrollado en una figuración melódico-rítmica característica de corchea con puntillo y tres corcheas, sumada a grupos de seis semicorcheas, que en el caso de *Si en los que bien quieren* sirve para enlazar los versos del texto literario, son los enlaces sonoros, que no literarios, entre los versos.

En la voz, podemos encontrar melodías con gran riqueza rítmica, como la del solo-copla *Solo el silencio testigo* [ejemplo 92].

Ejemplo 92. *Solo el silencio es testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

16

En esta pieza hay pasajes de calma rítmica en figuración de negras y corcheas, al comienzo. Esta calma está representada a través de un diseño característico de corchea en

anacrusa / dos corcheas-negra, que sirve para hacer imaginar casi un suspiro en silencio en el verso “Solo el silencio testigo”. Por otro lado, este giro “tranquilo” precede a un melisma que se irá amplificando en dramatismo programático hasta la palabra “tormento” que desarrolla las agilidades más complejas y de mayor extensión. Estas agilidades son ejemplo de la aceleración y enriquecimiento rítmicos de un Aria que van sucediendo a medida que la música y el texto literario se acercan a un clímax expresivo, que van desde la figuración ya comentada en corcheas hasta grupo de fusas ascendentes melódicamente. Esta manera de acelerar paulatinamente la música al ritmo del significado del texto literario, aparecerá, años más tarde en el famoso Aria de la Reina de la Noche de *La Flauta Mágica* de Mozart¹⁹.

2.4.1. Compás

Puede ofrecerse una lista de compases utilizados atendiendo a la preferencia de los escogidos con más frecuencia. Los compases elegidos con mayor recurrencia son los compases binarios de subdivisión binaria, como el compás de compasillo de *Pues del monte a la falda* [ejemplo 93],

¹⁹ Mientras *Eco y Narciso*, en la versión de Corradini, se estrenaría en Madrid, en 1734, *Die Zuberflöte*, de Mozart, sería estrenada el 30 de septiembre de 1791.

Ejemplo 93. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

Bajo

el compás de 2/4 de *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 94],

Ejemplo 94. *Pues el sol y el aire* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

Bajo

o el 2/2 de *Si en los que bien quieren* [ejemplo 95].

Ejemplo 95. *Si en los que bien quieren* Jornada III

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Solo

Bajo

los Años felizes de Eco [ejemplo 96],

Ejemplo 96. *A los años felices de Eco* Jornada I

Francesco Corradini

A 4° (cinco voces) Allegro

A 4 (cinco voces) Allegro

The image shows the first measure of a musical score for a five-voice setting. The voices are Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure shows the Bajo part with a melody, while the other four voices have whole rests.

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Bajo

o el $\frac{3}{4}$ del Aria solística *Solo el silencio testigo* [ejemplo 97],

Ejemplo 97. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Francesco Corradini

Solo

Bajo

que concede un mayor movimiento rítmico que conduce a una mayor expresión dramática.

A diferencia de la música de teatro del XVII, ya no abunda exclusivamente un compás, sino que surge una mayor variedad de cambios de compás, tanto en el paso de una pieza a la siguiente (previa intervención exclusiva del texto literario), como en el transcurso de una única pieza. En la variedad de cambios de compás de una pieza a la siguiente se contrastan los compases binarios de subdivisión ternaria a la binaria, en el paso del 6/8 al compás de compasillo, desde el primer A cuatro hasta el primer solo *Pues del monte a la falda*. Dentro de una misma pieza el cambio de compás se sucede con otro contraste diferente, en el que no varía la subdivisión, alternando el compás ternario de $\frac{3}{4}$ con el compás binario de $\frac{2}{4}$, en la pieza a solo de la versión de Eco modificada *Quiéreme, quiéreme*.

2.4.2. Tempo

En cuanto a la interpretación musical en el plano de los tempi, podrían establecerse ciertas suposiciones. Ha de tenerse en cuenta, que tanto en la partitura que nos ocupa, un manuscrito de 1734 con anotaciones posteriores, y como en otras partituras manuscritas se hace difícil establecer un tempo, debido fundamentalmente a dos motivos. Uno de ellos es la ausencia de fijación de la partitura como algo general, donde todos los instrumentos están representados. En estos manuscritos de la primera mitad del siglo XVIII, solamente aparecen los papeles sueltos, concebidos como *particellas* individuales para la interpretación vocal o instrumental. Lo único que aparece como algo colectivo es el A cuatro, pieza en la que las cuatro voces se nos muestran en paralelismos verticales, indisolublemente unidos al bajo continuo. El otro motivo es la no existencia en la época del metrónomo, con lo que las indicaciones agógicas (*Allegro*, etc.) son algo aproximativo.

Sin embargo, en este momento empieza a regularizarse la aparición de los términos relativos a los tempi, cuestión que había vivido un largo vacío en el transcurso del siglo

XVII, y, aunque éstos sean aproximativos, siempre pueden ser una orientación, eso sí, sin dejar de tener en cuenta las pistas que pueden legarnos escritos, opiniones o cartas de los compositores del momento y de sus contemporáneos. Las indicaciones agógicas por fin pierden el encanto y la ambigüedad de expresiones como el Arte del “Tañer con buen ayre”, de Fray Tomás de Santamaría²⁰, al convertirse en algo más concreto y definidor de ambientes, como Allegro, o Andante.

Los fragmentos con indicación de Allegro suelen responder a los ambientes más ligeros, como el ambiente de presentación musical que impera en *A los Años felices de Eco* [ejemplo 98],

Ejemplo 98. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

A 4º (cinco voces)

The musical score is presented for five voices: Tiple I, Tiple II, Alto, Tenor, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. Tiple I has a melodic line with a fermata over the final note, while the other four voices have whole rests throughout the piece.

o en la descripción de la ligereza del aire, en la pieza *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 99].

²⁰ Fray Tomás de Santamaría, *Libro llamado Arte de tañer fantasía*, Valladolid, 1565. Ed facsímil, Madrid, Arte Tripharia, 1982.

Ejemplo 99. Pues el sol y el ayre Jornada 2^a

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Andante vivo Copla

En las otras indicaciones temporales caben diversas interpretaciones. Por un lado, aparecen las indicaciones de Andante para la descripción de los parajes naturales (*Pues del monte a la falda*) [Ejemplo 100],

Ejemplo 100. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

o la indicación típicamente española de Despacio en el lirismo dramático vocal del lamento, casi monteverdiano²¹, de *Solo el silencio testigo* [ejemplo 101].

Ejemplo 101. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini



Ejemplo 102. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4° (cinco voces)

Pues del monte a la falda [ejemplo 103]),

Ejemplo 103. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

o anacrúsica (*Las glorias de amor*) [ejemplo 104].

Ejemplo 104. *Las glorias del amor* Jornada III (final)

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4° (cinco voces)

Coincide con el ictus inicial en *Solo el silencio testigo* o en *Pues el sol y el ayre*, convirtiéndose en un comienzo de tipo tético.

2.4.4. Terminación

La terminación de las frases iniciales y finales suelen encontrar la sustentación rítmica de la parte fuerte, son por lo tanto, masculinas, con una fuerte y marcada resolución rítmica. Es el caso de fragmentos como *Pues el sol y el ayre* [ejemplo 105]

Ejemplo 105. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca
9 
Francesco Corradini



Solo 

do - - lor

Bajo 

y *A los Años felices de Eco* [ejemplo 106].

Ejemplo 106. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

24 **A 4º (cinco voces)**

Tiple I

Bajo

No se encuentra ningún ejemplo de terminación de pieza femenina, constituyendo este rasgo rítmico un paso hacia adelante en un nuevo estilo, ya que en la música del XVII, sí que se utilizaban finales de frase y de pieza femeninos.

2.4.5. Isocronía

Aparece en esta obra la isocronía con nuevos tintes con respecto a la isocronía, arcaica y poco abundante, por otra parte, del siglo XVII. Encontramos esquemas rítmicos compuestos a través de la regularidad de ciertas figuras como las alternancias negra-corchea (*A los Años felices de Eco*) [ejemplo 107],

Ejemplo 107. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

4 A 4º (cinco voces)

Tiple I

The musical notation for Tiple I is in 6/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. There is a fermata over the final A4, followed by a repeat sign.

o las acumulaciones de fusas (*Solo el silencio testigo*) [Ejemplo 108],

Ejemplo 108. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

10

Solo

Bajo

The musical notation for Solo and Bajo is in 3/4 time. The Solo part is in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). It begins with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, a quarter note C5, a quarter note Bb4, and a quarter note A4. There is a fermata over the final A4, followed by a repeat sign. The Bajo part is in a bass clef with a key signature of one flat (Bb). It begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note Bb3, a quarter note C4, a quarter note Bb3, and a quarter note A3. There is a fermata over the final A3, followed by a repeat sign.

o los esquemas compuestos a partir de corcheas y semicorcheas sucesivas (*Las glorias de amor*) [Ejemplo 109].

Ejemplo 109. *Las glorias del amor* Jornada III (final)

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

4 A 4º (cinco voces+1 solista)

Tiple I

Tiple II

Alto

Tenor

Bajo

Estos esquemas métrico-melódicos abundan en los diseños vocales por encima de los instrumentales, que son menos característicos.

2.5. La estructura musical: armónico-melódico-rítmica

En *Eco y Narciso*, de Francesco Corradini, se mantienen como estructuras generales fundamentales las estructuras tripartitas del tipo ABA, en el A cuatro (*A los Años felizes de Eco*) [Ejemplo 110];

Ejemplo 110. *A los años felices de Eco* Jornada I

A 4º (cinco voces)

A

B

A

Recuerdo de “A” original
con relleno de voces (todas las partes
están presentes) y una gran riqueza
melódico-rítmica.

Fragmento homofónico.
De movimiento
melódico-rítmico estático.

Fragmento más rico
en melodías, contrastes
de voces (aparecen
inicialmente cinco voces,
para quedarse las dos
sopranos y el bajo
sonando en el compás 8)
y contrastes de texto literario.

Compases 1-11
(1-3)
(Introducción
Instrumental)

Compases 12-18

Compases 19-26+4 (coda instrumental)

las estructuras tripartitas ABC (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 111],

Ejemplo 111. Solo el silencio testigo Jornada II

Solo

A

B

C

Secciones diferentes entre sí.

La estructura se halla ensamblada por
motivos melódico-rítmicos de 4 fusas.

Compases 1-17

Compases 18-24

Compases 25-33

en los solos;

y bipartitas del tipo AB (*Pues el sol y el ayre*) [Ejemplo 112],

Ejemplo 112. *Pues el sol y el ayre* (versión primera) Jornada II

Solo

A

B

Fragmentos diferentes ensamblados y unificados
por motivos de dos semicorcheas unidas

Compases 1-10
(1-5) Introducción
instrumental

Compases 11-17
(16-17) Coda
instrumental

o la estructura ambigua y pluricelular del recitado con un tipo fraseológico

AA'A'',...(Bellísimo Narciso) [Ejemplo 113].

Ejemplo 113. *Bellísimo Narciso* (2ª versión) Jornada III

Solo recitado

A A'A'' A''' A''''A''''''

A''''''''

Son episodios con tratamiento de recitativo, breves, con estructura rítmica muy similar, que “colorean” el texto literario, manteniéndolo en una tesitura vocal media y superior.

Comps.	Comps.	Comps.	Comps.	Comps.	Comps.	Comps.
1-3	4-7	8-10	11-14	15-21	22-25	26-28

2.5.1. La microforma: el motivo temático (el tema o giro melódico formal), el inciso

En el manuscrito surgen una serie de microestructuras, que en ocasiones resultan imprescindibles para el desarrollo de la acción dramática, casi son leitmotiv desencadenantes de acción, y que, en otros momentos se nos muestran como elementos integrantes de un paisaje, sugerido por las palabras, y pintado con la música.

Para la alegría sirven muy bien las pequeñas células rítmico-melódicas que alternan la negra y la corchea de los “años felizes” (*A los Años felizes de Eco*) [ejemplo 114],

Ejemplo 114. *A los Años felizes de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

A cuatro (cinco voces) 1ª semifrase

Tiple I

o grupos de corcheas con semicorcheas en “Diganme de Narciso fuentes y flores” (*Pues del monte a la falda*) [ejemplo 115].

Ejemplo 115. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca Francesco Corradini

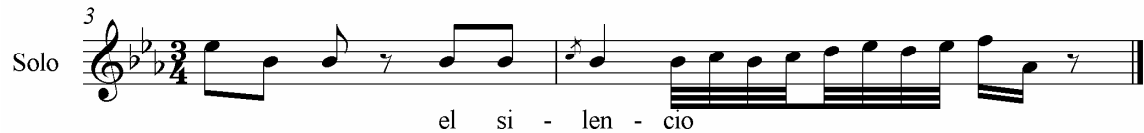
Solo

La tristeza la pintan los giros melódicos graves y dramáticos de las fusas en registros que se elevan agudizando el sentido de dolor y tormento de amor que sufre Eco por el indiferente Narciso (*Solo el silencio testigo*) [ejemplo 116].

Ejemplo 116. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini



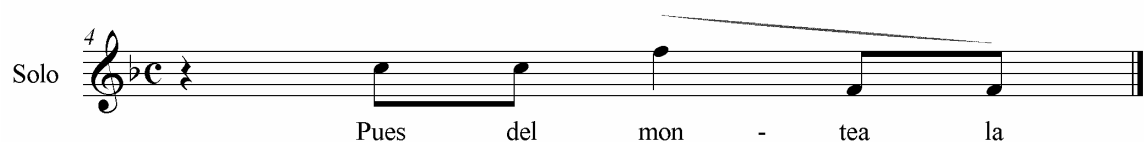
("Solo el silencio testigo ha de ser de mi tormento", Eco, Jornada I).

La descripción de ambientes también es llevada a cabo a través de motivos temáticamente bien definidos, corcheas asociadas a una negra (*Pues del monte a la falda*) [ejemplo 117],

Ejemplo 117. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

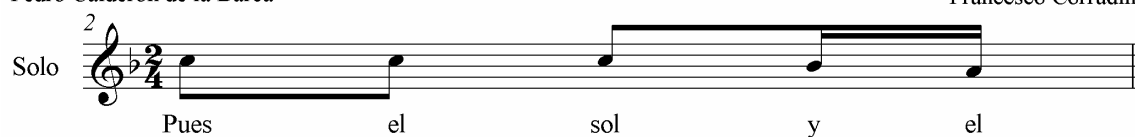


o grupos de tres corcheas asociadas a dos semicorcheas (*Pues el sol y el ayre*) [ejemplo 118].

Ejemplo 118. *Pues el sol y el ayre* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini



2.5.2. Las formas intermedias

Las frases suelen estar construidas aún de una manera arcaica o preclásica. Puede afirmarse que, en ocasiones, se percibe la frase barroca. Aunque, en realidad, la organización de esa pequeña frase barroca es paulatinamente conducida a un camino más moderno. Son frases construidas en episodios bipartitos que alternan semifrases de cuatro compases, como sucede en la primera frase de *A los Años felices de Eco* [ejemplo 119],

Ejemplo 119. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

o frases construidas a base de episodios que alternan dos semifrases de dos compases con dos semifrases de tres compases(*Pues del monte a la falda*) [ejemplo 120].

Ejemplo 120. *Pues del monte a la falda* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

The musical score is written in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system has a 'Solo' staff (treble clef) and a 'Bajo' staff (bass clef). The 'Solo' staff is mostly silent, with a few notes at the end. The 'Bajo' staff has a continuous bass line with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3. The second system has a 'S.' (Soprano) staff and a 'B.' (Bass) staff. The 'S.' staff has a melodic line with fingerings 2, 3, 1, 2. The 'B.' staff is mostly silent. The third system also has a 'S.' staff and a 'B.' staff. The 'S.' staff has a melodic line with fingerings 3, 1, 2, 3. The 'B.' staff is mostly silent. The score ends with a double bar line.

En la frase solística de *Solo el silencio* testigo nos hallamos ante una simbiosis entre música y relación matemática. Las frases de la primera sección [ejemplo 121]

Ejemplo 121. *Solo el silencio testigo* Jornada II

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

Musical score for 'Solo el silencio testigo' by Pedro Calderón de la Barca, set to music by Francesco Corradini. The score is in 3/4 time and features two staves: 'Solo' (Soprano) and 'S.' (Soprano). The lyrics are 'el si-lén-cio tes-ti-go'. The Solo part starts with a first measure rest (1) and the S. part starts with a second measure rest (2). Both parts have first and second endings marked with '1' and '2' respectively.

se forman a partir de una alternancia de dos subsecciones de un compás con dos subsecciones de dos compases. Sea como fuere, esta búsqueda de la simetría refleja el germen de los que surgirá con Carl Philppe Emmanuel Bach se desarrollará con Haydn y Mozart: la frase cuadrada.

2.5.3. La macroforma: El concepto global de la pieza con respecto a la obra

La forma completa de cada pieza ofrece una gran variedad, en *Eco* y *Narciso*, de Corradini. Puede afirmarse que aún no se trata de la forma clásica, no encontramos la organización temática general, basada en reiteraciones cíclicas del motivo rítmico esencial que se enlaza en una serie de frases pregunta-respuesta, del Aria tripartita²² o de otras arias típicamente clásicas. Pero sí es cierto que empieza a surgir paulatinamente la aparición de ciclos, en su estado arcaico. Son pequeños motivos que nunca se repiten de manera unitaria, ni siquiera a la manera barroca, sino que estructuran con cierta anarquía organizadora, la forma de la pieza general.

En cuanto a la composición general de la obra y a su arquitectura cabe destacar su absoluta dependencia con el texto literario calderoniano. No nos encontramos ante una ópera en el sentido estricto de la palabra, al estilo de una ópera italiana madura de Mozart,

²² Puede tomarse como ejemplo de esta estructura el famoso Aria *Che faró senza Euridice*, de *Orfeo y Euridice*, de Gluck.

en la que existe una mágica solución que dispone armoniosamente las sucesiones arias y recitativos, números de conjunto y palabra hablada.

En el caso del drama musical español la situación es muy diferente. La aparición de la música no es predominante en absoluto, sino que aparece esporádicamente como elemento coadyuvante de la expresión del texto literario. No por ello debe considerarse de menor calidad o importancia. Es, en cambio, una manera diferente, y particularmente española de entender el teatro con música. La música sólo aparece en aquellos momentos en los que el autor dramático lo solicitó en sus breves, pero nítidas acotaciones musicales (del tipo *Música, Canta*, etc.). En *Eco y Narciso*, Calderón se sirve, con sabiduría y certeza, de la música como enfatizante de la acción dramática.

Aparece como presentación de la obra, preparando con un marco sonoro la entrada al fondo (a la parte fundamental de la acción, a la aparición de personajes que narran a través de breves parlamentos la preparación de la acción principal) de la acción, con la descripción de lo idílico y dulce de los tiempos de Eco. Más tarde, la música se convierte en un filo contundente que marca con determinación la tristeza de Eco al no sentirse correspondida por Narciso. Esto sucede en secciones centrales, en determinados momentos estructurales clave de la Jornada II y del comienzo de la Jornada III. Finalmente, surge la desesperanza de Eco, con unos suspiros musicales, dispuestos como eco de palabras claves del parlamento de los músicos en su intervención colectiva final (que forman la secuencia semántica esencial AMOR-PENAS-CELOS-SIENTO).

Se nos muestra así una entidad dramática magistral compuesta por tres partes fundamentales que encuentra su origen en la forma musical integrada en el texto dramático característico del teatro español, en obras paradigmáticas de la puesta en música, que viajan desde principios del siglo XVII, con *La gloria de Niquea* (1622), pasando por el último

tercio del siglo, con *La estatua de Prometeo* (1679), hasta llegar a *Eco y Narciso* (1734), de Francesco Corradini.

En las secciones que podemos distinguir en *Eco y Narciso*, la música y el texto literario (aunque las apariciones musicales no se hayan equilibradas desde el punto de vista numérico, con respecto a las dimensiones del texto literario exclusivamente hablado) se mueven como una entidad indivisible, transformándose, con gran unidad (que está conseguida gracias a las apariciones musicales colocadas en puntos estratégicos, que, sin embargo se perciben en forma de pinceladas casi impresionistas [Ejemplo 122])

Ejemplo 122. *A los Años felices de Eco* Jornada I

Pedro Calderón de la Barca

Francesco Corradini

A 4º (cinco voces)

1ª inversión

desde el marco plácido y bucólico del comienzo de los felices tiempos en los que Eco aún no era víctima de los dardos de Eros, pasando por la tensión del desamor, hasta llegar a una falsa calma enaltecida por la desesperanza de un amor imposible entre los protagonistas (que se convierte en verdadera calma cuando Calderón nos salva a tiempo de la hiperrealidad teatral²³). Es entonces una clara y gran estructura tripartita pensada a través de un conglomerado entre música y texto literario que constituye un largo crescendo multiartístico, es decir, dos momentos en los que se asciende al culmen de obra, y un tercer momento que funciona de búsqueda del reposo cadencial final.

2.6. La voz en la música de *Eco* y *Narciso*

²³ Calderón nos conduce de nuevo a la verdadera realidad del espectador a través de las últimas palabras de Bato, y palabras finales de la obra: “¡Y habrá bobos que lo crean! / Mas sea cierto o no sea cierto, / tal cual la fábula es / esta de Narciso y Eco. / Perdonad las muchas faltas/del que, a vuestras plantas puesto, / siempre acuerda la disculpa / del que yerra obedeciendo”.

Nos hallamos ante un momento en que la voz en música se convierte en un proceso mucho más elaborado que el que encontrásemos en el siglo XVII español. La técnica vocal se conoce mejor, ya que a la Corte española vienen los mejores maestros italianos del *bel canto*, y también los *castrati* más famosos (entre ellos Farinelli). Los compositores, gracias a los avances de la nueva destreza de la *Commedia per musica* napolitana tratan a la voz como algo brillante y destacado por sí mismo, aprovechando al máximo todos sus recursos.

Un recurso de verdadero interés, que utilizará con el tiempo Verdi, será la alternancia de cantar dentro y fuera, en dos espacios plenamente diferenciados del escenario. En *Las glorias de amor*, Calderón alternará la intervención conjunta de los músicos en la parte externa de la escena, opuesta al solo intimista (eco de Eco) propuesto como una sordina musical y textual, en la parte interior del escenario.

2.6.1. La técnica vocal en el siglo XVIII

La técnica vocal que se practica en el siglo XVIII se desarrolla a lo largo de dos vertientes fundamentales: una modernista, y otra clásica. Los partidarios de la vertiente más clásica pretenderán conservar la pureza de la línea clara y limpia del “Bel canto”, sin otros atributos que la expresión del texto literario y del sentimiento que éste conlleva implícito y que mueve a los afectos del ser humano. La otra vertiente más renovadora busca el adorno y el artificio más propios del Rococó que de la Estética barroca. Los trinos, gorjeos y ornamentos de toda clase y extensión (*grupetti*, *volatine scelte*, *rubamenti di tempo*) van a ser utilizados para demostrar el gran virtuosismo vocal de que son capaces los *castrati* más avezados de la época. Sobresaldrán maestros de la técnica del canto como Pier Francesco Tosi (1650-1730), que en su obra *Opinioni de cantori antichi e moderni, o sieno osservazioni sopra il canto figurato* (publicada en 1723), tratado fundamental de la emisión vocal, clasificará los registros vocales en: de pecho, de garganta, de cabeza y de falsete.

Con el transcurrir del siglo, se va a pasar, paulatinamente del estreno constante de óperas de tema mitológico y grave con frecuente intención moral, a las óperas de tema más ligero, de argumento de la vida sencilla, que suele reproducir música ligera, a veces basada en melodías y danzas populares. Esto sucederá en obras como *La serva padrona*, de Pergolesi.

Sobresaldrán las figuras de los castrati, convirtiéndose incluso en elementos clave de riqueza y poder en las cortes europeas (sobre todo en las cortes españolas e italianas). Así, podremos observar cómo Farinelli²⁴, pasará de ser un simple castrato, a ser consejero directo del depresivo Felipe V, el 30 de agosto de 1737.

2.6.2. El tratamiento compositivo de la voz

Los recursos compositivos se adecuarán a la voz, teniendo en cuenta el estilo que se desea reflejar para cada pieza, y sobre todo, pensando fundamentalmente en el cantor a quien iba destinada esa pieza, y en sus cualidades. El género dramático-musical se adapta a aquello que piden los cantantes y el público. Los cantantes podrán ornamentar y modificar

²⁴ Carlo Broschi, llamado “Farinelli”, fue una figura de valor incalculable en el desarrollo en España del Bel canto. E incluso cabría la posibilidad de que el personaje de Eco, fuese encarnado por él, si tenemos en cuenta circunstancias como su lugar (Nápoles) y su fecha (1705) de nacimiento, hechos y fechas que guardan una importante relación con el compositor de *Eco y Narciso*, Francesco Corradini, que también nace en Nápoles a comienzos del siglo XVIII, y que también trabaja para la Corte Madrileña en la década de los años veinte y los años treinta.

Farinelli nace en Nápoles en 1705. Estudia con Nicola Porpora, uno de los más importantes maestros de canto de la época, del cual, desgraciadamente no nos ha quedado ningún tratado, aunque sí tenemos su música. El célebre Farinelli debió poseer unas cualidades espléndidas, amén de una enorme capacidad de estudio. De él diría Pietro Metastasio: “Farinelli debía haber sido tocado al nacer por la mano invisible de Dios”, o “En su voz hay algo sobrehumano que arrebató y fascina, en los parajes patéticos su canto se eleva con tal dulce expresión de misterio, que penetra hasta lo más hondo del alma y nos arranca lágrimas”. Estando él en Viena es mandado llamar por la reina de España, al objeto de ver si las cualidades de Farinelli son capaces de aliviar el espíritu melancólico del rey Felipe V. Consigue tan difícil objetivo y es nombrado consejero de Felipe V, que en 1737, le asigna la anualidad de cien mil francos, le ofrece una magnífica residencia en el Palacio Real, coche de dos tiros de mulas y le nombra Caballero de la Orden de Santiago. Sus especialidades serán las arias de Hasse *Pallido el sole* y *Per questo dolce amplesso*. Tras la muerte de Felipe V, Fernando VI sigue concediéndole privilegios como nombrarle miembro de la Orden de Calatrava o la

la obra para sus admiradores. A los cantores se les exige fuerza, expresión, fluidez, ductilidad, potencia de voz, para lo que requerirán una enorme instrucción teórica y práctica, instrucción que les servirá para discutir con el compositor, en determinadas ocasiones modificaciones ornamentales y esenciales de la obra.

Las formas más empleadas serán las típicas de la ópera napolitana, sucesión de una multiplicidad de Arias, con cierto uso de recitativos ausentes de estructura, más bien descuidados. El Aria empleada es el *Aria da capo*, en la cual el trabajo fundamental del cantor consistirá en variar, embellecer y adornar la segunda parte del Aria. Aparecen así las agilidades complejísimas en extensión y dificultad rítmica, como la ya mencionada de *Solo el silencio testigo*. Este tipo de figuraciones comienza en este momento español a emplearse, imitando el modelo napolitano. Sin embargo, existen rasgos que denotan la sencillez melódica de los A cuatro y de otros Solos, herederos de la tradición española músico-dramática del siglo XVII.

3.7. La instrumentalidad en la Obra de Calderón

3.7.1. Uso instrumental en la obra calderoniana. ¿Un preludio de Mannheim?

Masa orquestal como bloque: el *plaqué* armónico-orquestal

En esta obra del teatro mitológico calderoniano encontramos una orquesta ya casi completamente formada a la manera de Mannheim. A la manera del siglo XVIII español²⁵ las particellas instrumentales aparecen sueltas (no existe una partitura conjunta, un guión general instrumental, que en estos momentos requiera un director de orquesta que abandone sus funciones de músico integrante del conjunto, para dedicarse en la representación

dirección de los espectáculos de ópera. Se retirará a la ciudad de Bolonia, donde construye el *Palazzo Farinelli*.

²⁵ Citemos por ejemplo la obra textual calderoniana, puesta en música en 1767 por Antonio Guerrero, *Duelos de amor y lealtad*.

exclusivamente a dirigir). Sólo en el caso del continuo de tecla, del clave, y del continuo de cuerda (que solía ser el contrabajo, en el siglo XVIII, mientras que en el XVII había sido el violón y el bajoncillo) aparece junto con el conjunto vocal de cuatro voces, en los A cuatro.

Los instrumentos surgen como masa y no como motas individuales. La cuerda de la tesitura aguda emplea recursos técnicos complejos, tanto en afinación como en ataque, dobles cuerdas y pasajes de gran agilidad, doblados armónicamente en terceras y sextas. Los vientos de la madera recomponen retazos armónicos de las melodías de la cuerda completando las partes armónicas que faltan, y los metales (trompas) homogeneizan el timbre total de la casi orquesta y refuerzan las bases de los acordes.

3.7.2. Instrumentos empleados en *Eco* y *Narciso*. Clasificación de la orquesta preclásica en la España del siglo XVIII

La relación instrumental empleada resulta un puente entre el Neobarroco, Rococó y el Clasicismo. Aparecen ciertos toques coloristas del siglo XVII italiano, y sobre todo napolitano, como la Viola d'amore, y el uso melódico del Basso continuo (solo de Eco, en la jornada III). Pero ahora crecen las ramas y se dividen. De las guitarras, violines, violones y castañuelas del siglo XVII, se ha evolucionado (gracias, por qué no a la influencia italiana) a las familias de madera (oboes I y II), de viento-metal (trompas I y II), y de cuerda (violín I, violín II, viola d'amore, y contrabajo), opuestas y al mismo tiempo unidas al conglomerado de voces (más ricas y amplias en tesitura y *vocalizzi* que sus predecesoras del XVII) y clave, instrumento este cada vez más extendido.

Este engrandecimiento de la "orquesta" va acompañado de una mayor especialización de los intérpretes de la cámara. Tanto los instrumentistas como los cantantes deben dominar la técnica del Basso continuo, y deben saber cómo realizar los

ornamentos. Los cantantes, según muestran estas partituras, debían mantener en una forma espléndida un virtuosismo inusitado.

3.7.3. La evolución de la instrumentación musical calderoniana. Pseudoclasicismo español

Así podríamos decir que comienza un Pseudoclasicismo musical español, se amplía la plantilla orquestal de la cámara, los intérpretes vocales e instrumentales toman las riendas de la música, que hasta entonces casi había sido un cúmulo de casualidades, y los pequeños motivos se van oponiendo conforme al nuevo Estilo Galante de la bipolaridad motivica y de los contrastes de tempi al nuevo estilo alemán. Posiblemente la obra de Corradini y de los compositores que trabajaron en España no fuese un antecedente real de la música orquestal y vocal-orquestal de Haydn y de Mozart, pero lo que sí es seguro es que muchos de los rasgos que estos grandes maestros poseerían, ya se rumoreaban por los escenarios, ricos y pobres, de muchos europeos.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En el teatro musical español de los siglos XVII y XVIII, especialmente en las obras de Calderón puestas en música por diversos autores, podemos encontrar una evolución notable, en diversos ámbitos: la adaptación del texto literario a la música y la función de la música dentro de la acción dramática, donde entrarían a formar parte de ella la utilización de los recursos vocales y el empleo de la plantilla instrumental; o la finalidad de los recursos empleados por los actores y de los efectos especiales externos a la música y al texto literario dialogado, al que enfatizan y enriquecen.

Durante el siglo XVII, la música dramática española, unida principalmente al *A cuatro de empezar* y al *A solo*, nada en su propia originalidad inocente, llena de números musicales que dan una sencilla nota de color al texto dramático. Sirve de ilustración sin enturbiar el texto literario ni apartar la atención principal de él.

Sin embargo, a medida que va transcurriendo el siglo XVIII, y sobre todo tras la inauguración de la década de los treinta, cuando llegan a España un gran número de músicos y compositores italianos (a partir de este momento empieza a desarrollarse un “italianismo” que ya en la Corte de Carlos III se convertirá en costumbre). La plantilla instrumental, que en siglo XVII había sido sobria, se transforma en una orquesta real; y las voces requieren un registro y un dominio técnico e interpretativo que superaba con creces a las actrices “todo-terreno” de las obras dramático-musicales del XVII. En definitiva, los

números musicales de las obras dramáticas (principalmente las calderonianas) empiezan a tomar una carta de naturaleza muy diferente. No es una simple acompañante de las palabras. La virtuosidad de las partes vocales, los ambientes creados por los instrumentos y por las voces cantadas, sobresalen de manera inusitada, compartiendo, por lo menos a un cincuenta por ciento, la atención que se prestará al texto literario.

No obstante, no llegará a ser como la ópera italiana. Ésta contiene, predominantemente, pasajes musicales, instrumentales y vocales, y los momentos recitados suelen escasear, siendo además el texto de calidad y contenido cuestionables. En cambio, en la música dramática española, construida a partir de textos calderonianos, los fragmentos musicales sólo aparecen donde se les precisa, en las acotaciones dedicadas a los músicos, lugares en los que a Calderón le interesa dar pinceladas sueltas, introduciendo al espectador en la ficción a través de recursos lingüísticos y sýgnicos que no presentan la palabra “a palo seco”. Los textos poseen una calidad y personalidad autónomas por sí mismas, por ello fue posible que de un solo texto literario pudiesen surgir varias partituras de diferentes compositores y en diferentes épocas, incluso tras la muerte del escritor. La música, en cambio, unas veces contará con una calidad de nivel medio, mientras que en otros momentos, estará al nivel del texto literario.

El drama musical español, a pesar de las influencias italianas conservará su personalidad, en los *A cuatro* y los *Solos*, durante todo el siglo XVIII, incluirá pasajes exclusivamente instrumentales a partir de la segunda mitad del siglo en obras sobre texto calderoniano como en *Duelos de amor y lealtad*¹, con música de Antonio Guerrero, donde aparece una marcha instrumental que sirve a modo de introducción, o de sinfonía inicial en miniatura que precede a los números vocales e instrumentales de la tercera jornada.

La adaptación de la música al texto literario sufriría diversas modificaciones en el puente del Barroco al Clasicismo. Este tipo de adaptaciones se desarrolló con gran frecuencia sobre textos de Calderón. Las puestas en música del siglo XVII, especialmente la tratada en *La estatua de Prometeo* demostraban una sencillez y una simplicidad acordes en perfecta armonía con el texto dramático calderoniano, algo que no tenía precedentes. La versión músico-dramática original, ofrecida por la amalgama Calderón-Hidalgo, en Madrid, Buen Retiro, en 1679 (por lo tanto se convierte así en un estandarte de la madurez del dramaturgo), presenta unos números musicales sobrios, de melodías vocales solísticas sencillas, sin grandes ornamentaciones, acompañadas por pseudoconjuntos instrumentales. Estos grupos rara vez incluirían grandes conjuntos de instrumentos. Entre ellos se hallarían: el violón (antecedente español del violoncello, que se encargaría de la interpretación del continuo), y el violín y la flauta (que doblarían a la melodía solística).

La textura de los *A cuatro*, homofónica, presenta una solidez y solemnidad que recuerdan al contrapunto polifónico estricto de la Contrarreforma palestriniana, y que guardan reminiscencias de la polifonía cuatrocentesca. Serían interpretados por cuatro partes vocales (tiple I, tiple II, tenor y bajo), y posiblemente por otras tantas instrumentales que doblarían a las voces (una plantilla posible sería: violín y flauta I para la voz 1ª, violín y flauta II para la voz 2ª, viola para la tercera voz, y bajoncillo para la cuarta voz), amén de una quinta parte, que a juzgar por su escritura en intervalos disjuntos y por la ausencia de letra podría ser exclusivamente instrumental (sería representada por el violón, cuya tesitura no alcanza cotas excesivamente graves).

¹ Estrenada en Madrid, en 1767.

Otra cuestión de vital importancia en la versión musical de *La estatua de Prometeo*, que ha sido objeto de estudio, la versión compuesta por Juan Hidalgo, es que no reproduce todas las intervenciones musicales que Calderón reclama casi continuamente. Teniendo en cuenta que el estreno dramático-musical de una obra calderoniana solía preceder a su publicación, resulta un poco extraño que la publicación de la obra, fechada en 1667, precediera a su estreno literario-musical, con la música de Juan Hidalgo, en 1679. ¿Existió una música anterior a la de Hidalgo, en la cual, el arte sonoro aparecía cada vez que era requerido por Calderón? En este caso, bien pudo ser anterior, este estreno, al de la primera versión² con música de *Eco y Narciso* (con música de Juan Hidalgo), de 1661.

Desde otra perspectiva cabe plantearse otra posibilidad. Quizá, de los papeles originales de Hidalgo solamente nos ha llegado una versión parcial, o incluso una copia posterior. La parcialidad de estos papeles de música resulta casi un hecho fehaciente si se observa que falta parte de algunas voces en el *A cuatro: Al festejo, zagales*, o en algún *A solo*; y sobre todo si se comprueba que de todos los requerimientos que hace Calderón de la música³, tanto vocal- instrumental, como instrumental. De ella, solamente aparecen siete números, distribuido en tres manuscritos, dos *A cuatro* y cinco *A solo*, todos ellos vocales (en los que se presupondría el acompañamiento instrumental). Curiosamente, las partituras conservadas no coordinan un equilibrio que debería ser perfecto, entre la gran dimensión estructural (física) filosófica, dramática y plástica de la obra, y la dimensión musical, cuyas estructuras conservadas (que nunca dejarán de poseer una gran belleza), probablemente, no constituyen sino la muestra del botón de lo que pudo haber sido en su tiempo.

² Es, al igual que en *La estatua de Prometeo*, la primera versión conocida hasta la fecha.

³ En casi todo el texto literario predomina la intervención musical, instrumental exclusivamente y vocal con acompañamiento instrumental, mezclado incluso con la danza. Puede comprobarse en acotaciones del tipo: “Salen dos tropas de villanos y villanas con instrumentos”, “LIBIA Y MUSICA. Cantando y bailando”. Jornada I.

En la dieciochesca⁴ *Eco y Narciso*, estrenada por primera vez en el Buen Retiro, con música de Juan Hidalgo, y publicada en 1672, se equilibran las formas dramáticas y las musicales, mostrando al mundo exterior, el del espectador, un espectáculo grandioso y pleno de sensaciones para los sentidos. Las secciones musicales del siglo XVIII aparecen al detalle en particellas instrumentales separadas e interdependientes, que crecen, se estiran, se engrandecen.

Las estructuras musicales de los *A cuatro* permanecen en su solemnidad seicentescas sin inmutarse un ápice, aunque resultan aún más densas gracias a la nueva orquestación⁵ que acompaña a las voces, que casi deja su papel de acompañante para estar al mismo nivel que ellas. Esta orquestación suele estar construida por el cuarteto de cuerdas (violín I, violín II, viola y contrabajo-que viene a sustituir al violón del siglo XVII español), pares de flautas y oboes, y un par de trompas.

El mismo tipo de orquestación podría excederse en los *A solo* (también llamados ya en esta época *Solo*) de no ser por su dulzura en los matices (comienzan a aparecer las indicaciones que corresponderán más tarde al Rococó, de piano - po- y forte -fe), y la reducción de la intervención al completo de la plantilla instrumental, de la cual son objeto.

Existen dos tipologías fundamentales en las que se podrían clasificar las Coplas o Solos. Algunas Coplas mantienen intacto el perfume de los *A solo* del siglo XVII. Melodías como la de *Pues del monte a la falda* quedan impregnadas de una silabización que,

⁴ Sería estrenada en Madrid, en el Teatro de la Cruz, el 22 de enero de 1734, por la compañía de Juana de Orozco. Vid. Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la Zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*, (ed. facsímil dirigida por Emilio Casares Rodicio), Madrid, ICCMU (Instituto Complutense de Estudios Musicales), 2000, p. 97.

⁵ Casi anticipa la etapa orquestal de Mannheim.

naciendo en el solo acompañado⁶ renacentista, halla su origen en los comienzos de la interpretación vocal e instrumental popular. Su estructura es sencilla, con giros melódicos que se asemejan al *parlato*. Se toma prestada de este estilo italiano la tesitura, que ocupa el centro de la voz aguda.

La otra variedad, mucho menos frecuente, se construye a partir de melismas y pasajes de un gran virtuosismo vocal, como puede observarse en el *Solo* (o *Copla*) *Solo el silencio testigo*. En esta pieza, la tesitura vocal, que llega a un si bemol 4(en la parte aguda) de la soprano solista, podría compararse, tanto en la estructuración formal, como en la dirección melódica general y en el particular tratamiento de las agilidades vocales⁷ al *Pimpinone*, de Telemann. Quizá esas agilidades de Eco representen el contenido de drama del texto literario de una manera peculiar. Surge la tonalidad de Mi bemol Mayor (una tonalidad, que cuando menos, suele ser luminosa) para expresar dramatismo.

Posiblemente, la aparición de agilidades complejas, al gusto italiano, y el uso de una tonalidad luminosa en bemoles para un momento de drama, en *Eco* y *Narciso*, fuese uno de los instantes que, en toda Europa, preludiaran la creación del Aria de la Reina de la Noche⁸, en *La flauta mágica*, de Mozart.

El acompañamiento instrumental en ambos tipos de Solo constituye de por sí una obra con entidad casi propia. Los violines doblan a la voz sin taparla ni entorpecer su trayectoria. El resto de la cuerda sostiene la parte aguda, la parte de la tensión en el

⁶ Melodía del tipo de las piezas solísticas vocales con vihuela, de Alonso Mudarra (*Tres libros...*).

⁷ Agilidades vocales que exigirían un gran dominio de la técnica vocal, y que habrían traído de Italia Farinelli y Porpora.

⁸ La tesitura vocal de esta pieza abarca un ámbito sin precedentes. Desde un do 3 hasta un fa 5, el fa sobreagudo, recorre sin escrúpulos el dramatismo a través de la tonalidad de Fa Mayor, provocando uno de los números clásicos del canto, al que poquísimas sopranos han podido alcanzar, tanto en el plano técnico, como en el de la madurez interpretativa y musical (voces como Lucia Popp y Edita Gruverova han sabido conferirle la forma y el carácter necesarios).

momento de la acción y de la descripción de los sentimientos de los personajes; mientras que el viento funde el conjunto orquestal⁹ y enriquece su timbre.

Así, también podrá percibirse la permanencia del estilo plena y característicamente español, en el transcurso de los dos siglos, aunque reciba, eso sí la influencia indirecta¹⁰ o totalmente directa¹¹ de la música manierista, barroca, y rococó de latitudes europeas, y concretamente de las tierras italianas, como manifiesta el mismo Francesco Corradini(también llamado Francisco Coradigni, autor musical de la versión dieciochesca de *Eco y Narciso*, de Calderón):

Corte del mundo, a Madrid,
que todo en esto se cifra;
hacer un festejo intenta
el esplendor que le guía;
en cuyo contexto vea,
uniendo encontradas líneas,
ser la fábrica española
y extranjera la armonía.
De este modo definiría Corradini aquella a la que él mismo llamaría *Zarzuela*
*nueva*¹².

⁹ En *Eco y Narciso*, no aparecen números musicales independientes.

¹⁰ En el caso de los compositores españoles que ya conocen los usos y costumbres de la música italiana y los aplican a sus obras particulares.

¹¹ En el caso de que los compositores por necesidad económica o por expresa petición de la nobleza viniesen directamente desde Italia, importando así sus “novedades” y encajándolas en nuestro teatro.

¹² Es este el género típicamente español, la *Zarzuela nueva*, la obra literaria (predominantemente), en la que aparecían números musicales, cada vez con mayor interés y calidad, que con Corradini adquiriría nuevos rasgos italianos, de orquestación y tratamiento vocal. Así recordaría Corradini en la portada el manuscrito de su estreno de *Milagro es hallar verdad* (estrenada poco antes que la versión calderoniana de *Eco y Narciso*, versión de 1734) el nacimiento de la Zarzuela nueva: “Zarzuela nueva, intitulada ‘Milagro es hallar verdad’. Escrita por don Joseph de Cañizares. Traducida en música por don Francisco Coradigni. Executada por la compañía de Manuel de San Miguel en el corral del Príncipe el día [en blanco] de noviembre. En Madrid, año 1732”, Archivo Municipal de Madrid, 4-163-I.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, John J., “El corral de la Cruz: hacia la reconstrucción del primer corral de comedias de Madrid”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro. Ensayos dedicados a John E. Varey* (ed. de José M^a Ruano), Ottawa, 1989, pp. 21-34.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- ANDRÉOLI, Max Y Trista SELOUS, “Narcissus and His Double”, en Lieve Spaas (ed. e introd.); Trista Selous (ed. asociada), *Echoes of Narcissus. New York*, VIII, New York, Berghahn, 2000, pp. 13-23.
- ANDRÉS, Ramón, *Diccionario de Instrumentos Musicales, de Píndaro a Bach*, Barcelona, Bibliograf, 1995.
- ANGLÉS, Higinio y SUBIRÁ, José, *Catálogo Musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Vol. I, Barcelona, 1946.
- ANIORTE PRIOR, Luciano, *La música y los músicos en la obra de Benito Pérez Galdós*, Universidad de Murcia, 1989.
- APEL, Willy, *The Notation of Poliphonic Music 900-1600*, Cambridge, The Medieval Academy of America, Massachusetts, 1953.
- ARRONIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969.

- ASZYK, Urszula, “Notas sobre el texto y el espacio escénico en *La estatua de Prometeo*: El escultor y su obra en el escenario”, en María Luisa Lobato (ed. y prefacio); Francisco Domínguez Matito (ed. y prefacio), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, I, Madrid; Frankfurt, Germany, 2004, pp. 287-94.
- AUBRUN, Charles V., David A. KOSSOF, José AMOR VÁZQUEZ (eds.), *Homenaje a William L. Fichter: Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, 1971.
- AA.VV., *A Bibliography on the Relations of Literature and the other Arts 1952-1967*, 1968.
- AA.VV., *Catálogo de Piezas de Teatro*, Tomos I, II Y III, B. N., Man.
- AA.VV., *Catálogo de Villancicos y Oratorios, siglos XVIII-XIX*, B. N., 1990.
- AA.VV., *Diccionario Harvard de la Música*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- AA.VV., *Diccionario Harvard de la Música*, México, Diana, 1985
- AA.VV., *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 17 vols., Kassel, DTV, 1989.
- AA.VV., *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Turin, 12 vols., UTET.
- AA.VV., *Historia General de la Música*, Paracuellos del Jarama (Madrid), Edaf, 1980; edición original alemana: *Knaurs Welgeschichte der Musik*, ed. Droemer Knaur, München / Zurich, Droemersch Verlag, 1968.
- AA.VV., *Historia de la Música*, 12 vols., Sociedad Italiana de Musicología, Madrid, Turner, 1986.
- AA.VV., *Historia de la Música occidental desde la Edad Media hasta nuestros días*, Madrid, Espasa, 1996.

- AA.VV., *Historia General de la Música*, Vol. II, Torrejón de Ardoz, Madrid, Istmo, 1983.
- AA.VV., *Maestros del Barroco Italiano*, vols. 1 y 2, Muchnik (Colección New Grove), Barcelona, 1987.
- AA.VV., "Narcissus and his Double", Lieve Sapas (ed.), *Echoes of Narcissus*, New York, Berghahn, 2000.
- A.A.V.V., *Paleografía y Diplomática I Y II*, Madrid, U.N.E.D., 1997.
- AA.VV., *Teatro Español del Siglo de Oro*, Chadwyck-Healey, 1997.
- AA.VV., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Londres, MacMillan, 1980.
- AA.VV., *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, ed. Stanley Sadie, 3 vols., Londres, MacMillan, 1984.
- ARELLANO, Ignacio, "El teatro cortesano en el reinado de Felipe III", *Cuadernos de Teatro Clásico / 10. Teatro cortesano en la España de los Austrias*, Madrid, CNTC, 1998, pp. 55-74.
- BANDERA, Cesario, *Mímesis conflictiva*, Madrid, Gredos, 1975.
- BARBIERI, *Cancionero de Palacio* (Facsímil de la Transcripción), Málaga, Departamento de Publicaciones del Centro Cultural de la Generación del 27, 1987.
- BARCLAY, T., "The importance of the dance in the Spanish *comedia* before the eighteen century", *Bulletin of the Comediantes*, X, 2, 1958, 21-23.
- BEAT, Janet E., "Monteverdi and the Opera Orchestra of his time", en *The Monteverdi Companion*, Denis Arnold and Nigel Fortune (eds.), London, Faber and Faber, 1968.

- BECKER, Danièle, “*Cadmo y Harmonia: de la Tragédie en musique versallesca a la fiesta real y la zarzuela madrileñas*”, en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp. 41-62.
- BECKER, Danièle, “Lo hispánico y lo italiano en el teatro lírico español del siglo XVII”, en *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, I, pp. 371-84.
- BECKER, Danièle, “Música de instrumentos, bailes y danzas en el teatro español del Siglo de Oro”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, 1988, pp. 171-190.
- BENOIST, Valerie, “*El escribirlo no parte de la osadía: Tradición y mímica en la loa para El divino Narciso de Sor Juana Inés de la Cruz*”, en *Latin American Theatre Review*, 1999.
- BENT, I., D. HILLEY, M. BENT, G. CHEN, “Notation”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), N. Y., MacMillan, 1980.
- BERRENDONNER, Alain, *Elementos de Pragmática Lingüística*, Gedisa, Barcelona-Buenos Aires, 1987.
- BIANCONI, Lorenzo, *Historia de la Música*, vol. 5, *El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1985.
- BLACK, Michael, *The Literary Background: Poetry, Poetic Drama and Music Drama*, Peter Burbidge, Richard Sutton, Reginald Goodall (eds.), The Wagner Companion New York, Cambridge United Press, 1979
- BLECUA, José Manuel, “Mudarra y la poesía del Renacimiento: una lección sencilla”, *Studia Hispánica in Honorem R. Lapesa*, I, Madrid, Gredos, 1972, pp.173-179. Reimpreso en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Barcelona, Ariel, 1977, pp.45-56.
- BLUE, William R., “Desire and the Supplement in *La estatua de Prometeo*”, *Bulletin of the Comediantes*, 42-1, 1990, pp. 35-52.

- BLUE, William R., "Dualities in Calderon's *Eco y Narciso*", *Revista Hispánica Moderna*, New York, Columbia University Hispanic Studies, 1976-77.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (ed.), *Teoría del Teatro*, Madrid, Arco / Libros, 1997.
- BOTH, Wayne, *The Rethoric of Irony*, Chicago, University of Chicago Press, 1974.
- BOULEZ, Pierre, *Puntos de Referencia*, Barcelona, Gedisa, 1984.
- BRAVO VILLASANTE, Carmen, *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, SGEL, 1976.
- BRIDGES, Christine M. E., "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca", en Arturo Pérez Pisonero, (ed.); Ana Semidey-Torres (ed.), *Texto y espectáculo: Nuevas aproximaciones a la comedia (Nuevas dimensiones críticas de la comedia)*, El Paso, University of Texas, Department of Languages and Linguistics, 1991, pp. 51-59.
- BRIDGES, Christine M. E., "El horóscopo y el vaticinio: Dos mecanismos teatrales en *La vida es sueño* y en *Eco y Narciso*, de Calderón de la Barca", *Revista de Literatura Hispanica*, 34-35, 1991-1992, pp. 177-84.
- BROWN, Jonathan y J. H. ELLIOTT, *A palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven, Yale University Press, 1980.
- BROWN, Howard M., *Music in the Renaissance*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall History of Music Series, 1976.
- BUCK, Donald C., *Theatrical Productions in Madrid's Cruz and Príncipe Theaters during the Reign of Felipe V*, Doctoral dissertation, Austin, University of Texas, 1980.
- BUELOW, G. (ed.), *The Late Baroque Era: From the 1680s to 1740*, London, Macmillan, 1993.

- BUKOZFER, Manfred F., *La Música en la Época Barroca. De Monteverdi a Bach*, Madrid, Alianza Música, 1986.
- CALLE, X. de la, “Don Pedro Calderón de la Barca, creador de la zarzuela”, *Segismundo*, núm. 21-22, 1975, pp. 127-54.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos*, Madrid, Imprenta Imperial, 1677.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Juan Eugenio Hartzenbusch, M. Ribadeneyra, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, vols. 7, 12 y 14, 1850-1856; vol. 14, Juan Eugenio Hartzenbusch (ed.), 1850; vol. 7-12 M. Ribadeneyra (ed.), 1851-1856.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Juan Fernández de Apontes (ed.), 11 vols., Madrid, Fernández, 1760-1763.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, D. W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La estatua de Prometeo*, Charles Aubrun (ed.), París, Centre de Recherches de l’Institute de Études Hispaniques, 1965.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La hija del aire*, Gwynne Edwards (ed.), London Tamesis Books, 1977.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, Ángel Valbuena Briones (ed.) vols. I y II; Ángel Valbuena Prat (ed.) vol. III, Madrid, Aguilar, 1952-1960.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La humildad coronada*, Auto sacramental (ed. facsímil del manuscrito de puño y letra del autor, Prólogo y transcripción de M. Sánchez Mariana), Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Las comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Juan Jorge Keil (ed.), 4 vols., Leipsique, Ernesto Fleischer, 1829.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *The Comedias of Calderón*, D. W. Cruickshank, J. E. Varey (eds.), London, Tamesis Books, 1973.
- CAMOENS, Luis de, *Os Luísiadas*, Frank Pierce (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1981.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.
- CAPELLI, *Dizionario delle abbreviature latine ed italiane*, Milano, Hoepli, 1953.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, “Función de la música, la voz humana y el baile a través de los textos de *El laurel de Apolo* y a través de la Loa *La púrpura de la rosa*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, “Hacia un arte integral de Calderón *La púrpura de la rosa*, loa y zarzuela”, *Colloquium Calderoniuan Internationale. Atti*, Láquila, Università dell'Aquila-Instituto Español de Cultura, 1983, pp. 467-80.
- CARDONA CASTRO, Ángeles, “*La púrpura de la rosa* y su ambiente teatral y musical”, en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1987, pp. 133-154.
- CASARES, E., (dir.), *La Música en el Barroco*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1977.
- CASARES, E., (dir.), *La Música en el Renacimiento*, Oviedo, Servicio de publicaciones de la Universidad, 1975.
- CHAILLEY, Jacques, *Compendio de Musicología*, Madrid, Alianza Música, 1991.

- CHAILLEY, Jacques, "La Musique et le Signe ", *Revue de musicologie*, T. 54^e, N° 1, Paris, D. Launay, 1968, pp. 114-115.
- CHAPMAN, W.G., "Las comedias mitológicas de Calderón", *Revista de Literatura*, 1954, T. V, n° 9-10, pp. 35-67.
- CLIMENT, J., *Villancico Barroco Valenciano*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1997.
- COLE, Toby y Helen KRICH CHINOY (eds.), *Actors on acting. The theories, techniques and practices of the world's great actors, told in their own words*, New York, Crown Publishers, inc., 1970 (1ª ed. 1949).
- COLLES, H.C., *La Evolución de la Música*, Madrid, Taurus, 1986.
- COSSÍO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Espasa-calpe, 1952.
- COTARELO Y MORI, Emilio, "Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez", *Boletín de la Real Academia Española*, 3, Madrid, 1916, pp. 1-38, 151-185.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924.
- COTARELO Y MORI, Emilio, "Noticias inéditas de algunas representaciones palaciegas de las comedias de Calderón y otros", *Revista Española de Literatura, Historia y Arte*, 1, Madrid, 1901.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácara y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, vol. 17, Madrid, Casa Editorial Baillo-Baillière, 1911.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Orígenes y establecimiento de la Ópera en España hasta 1800*, Madrid, ICCM (Instituto Complutense de Ciencias Musicales), 2004.

- CUENCA Y PRADO, Luis Alberto de, “El mito clásico en *La estatua de Prometeo*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 413-419.
- CROCE, Benedetto, “Comici spagnuoli in Italia nel Seicento”, *Aneddoti di varia letteratura*. Tomo I, Nápoles, 1942, pp. 423-26.
- CRUICKSHANK, D. W., “Some Uses of Paleography and Orthography Graphical Evidence in Comedia Editing”, en *Bulletin of the Comediantes*, 24, 1972, pp. 40-45.
- CRUICKSHANK, D. W., “The Textual Criticism of Calderón’s Comedias”, en *The Textual Criticism of Calderón’s Comedias, Pedro Calderón de la Barca, Comedias: a Facsimile Edition*, D. W. Cruickshank (ed.), vol. I, London, Gregg International Publishers, 1973, pp. 1-35.
- CRUICKSHANK, D. W., “The Two Editions of Calderón’s Quinta Parte (1677)”, en *The Textual Criticism of Calderón’s Comedias, Pedro Calderón de la Barca, Comedias: a Facsimile Edition*, D. W. Cruickshank (ed.), vol. I, London, Gregg International Publishers, 1973, pp. 201-210.
- CURTIUS, Ernest Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, N.Y., Princeton University Press, 1973.
- DAVID, E., M. LUSSY, *Histoire de la notation musicale depuis ses origines*, Paris, PUF, 1912.
- DAVIES, Trevor, *La decadencia española 1621-1700*, Labor, Barcelona, 1972.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.

- C. DE MOUX, María Esther, “Astral Myths and Emblems: The Duality of Calderón's *La Estatua de Prometeo*”, en Frederick A. de Armas (ed. e introd.), *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, London, Bucknell UP; Associated UP, 1998, pp. 179-96.
- DÍAZ BALSERA, Viviana, “Mal de amor y alteridad en un texto de Sor Juana: *El divino Narciso* reescribe a Calderón”, en *Bulletin of the Comediantes*, 1997.
- DÍEZ BORQUE, José M^a, “Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español”, en *Semiología del teatro* (ed. de José M^a Díez Borque y Luciano García Lorenzo), Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- DÍEZ BORQUE, José María, “El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado”, en Kurt Levy, Jesús Ara, Gethin Hughes (eds.), *Calderon and the Baroque Tradition*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 1985.
- DÍEZ BORQUE, José María, “Fiesta y teatro en el barroco español: propuesta de trabajo, un ejemplo de estudio de la relación fiesta-teatro: texto cantado en el auto sacramental de Calderón: Función y público”, en Juan Antonio Hormigón (ed.), *V jornadas de teatro clásico español: el trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Dirección General de la Música y Teatro, Ministerio de Cultura, 1983.
- DÍEZ BORQUE, José M^a, “Los espectáculos de la fiesta. De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces”, en Andrés Amorós y José M^a Díez Borque (coord.), *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999, pp.207-238.
- DÍEZ BORQUE, José M^a, “Palacio del Buen Retiro: teatro, fiestas y otros espectáculos para el Rey”, en *La década de oro en la comedia española. 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio 1996*, Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, 1997, pp. 167-89.

- DIPUCCIO, Denise, “Ambiguous Voices and Beauties in Calderón's *Eco y Narciso* and Their Tragic Consequences”, *Bulletin of the Comediantes*, 37-1, 1985, pp. 129-144.
- DOWNS, Ph., *La Música Clásica*, Madrid, Akal, 2000.
- ECO, Umberto, *La Definición del Arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.
- DE CANDÉ, Roland, *Diccionario del Barroco Musical*, Madrid, Ediciones del Prado, 1992.
- DE CANDÉ, Roland, *Historia de la Música Antigua y Barroca*, vols. I y II, Madrid, Ediciones del Prado, 1992.
- DELAIR, D., *Accompaniment on Theorbo and Harpsichord (1690)*, 1991.
- DUNCAN-IRVIN, Hayden Donelan, “The 'Beast / Monster' and Desire in Three of Calderón de la Barca's Mythological Plays: *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines*, and *El mayor encanto, amor*”, *Dissertation Abstracts International*, 52-11, 1992, University of Wisconsin, Madison.
- DURÁN, Manuel y Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, “Calderón y la crítica”, en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.), Madrid, Gredos, 1976, pp. 13-123.
- ENTENZA - DE - SOLARE, Beatriz y Pedro SÁENZ, “*Celos aun del aire matan*: la versión de Pedro Sáenz y José Guillermo García Valdecasas”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983.
- ERICKSSON, Robert, *La estructura de la Música*, Barcelona, Vergara Editorial, 1959.
- ESCANDELL VIDAL, Victoria, *Introducción a la Pragmática*, Barcelona, Ariel, 1996.
- ESPINÓS ORLANDO, J., “Lope y Orfeo: Perfil Musical del Fénix de los Ingenios”, *Revista de Ideas Estéticas*, XX, 80 (1962), pp.303-313.

- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la Música I y II*, Madrid, Historia 16, 1997.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael, *Historia de la Música Española*, Vol. I., *Desde los orígenes hasta el "Ars Nova"*, Madrid, Alianza Música, 1982.
- FERRER VALLS, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books Limited en colaboración con la Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1991.
- FUBINI, Enrico, *La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX*, Madrid, Alianza Música, 1988.
- GALÁN, Eduardo, "Eco y Narciso: Plenitud de la sensibilidad barroca", *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, 241, 1991, pp. 104-07.
- GALLEGO, A., *La Música en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1988.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Prometeo: Mito y tragedia*, Pamplona, Peralta, 1979.
- GARCÍA RUIZ, Víctor, *Análisis semióticos*, Madrid, Fundamentos, 1987.
- GASKELL, Philip, *A New Introduction to Bibliography*, N. Y., Oxford University Press, 1972.
- GENTILLI, Luciana, "Eco y Narciso en el mito y en la alegoría: Los ejemplos de Sor Juana y de Calderón de la Barca", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8-2, 1989, pp. 383-407.
- GENTILLI, Luciana, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderon de la Barca. Fortunas de Andrómeda y Perseo*, Milano, Bulzoni, 1991.
- GÓMEZ, Maricarmen, "The Ensalada and the Origins of the Lyric Theater in Spain", *Comparative Drama*, 28.3, 1994, pp.367-393.

- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Sonetos completos*, Biruté Ciplijauskaite, Madrid, Castalia, 1969.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, “Música y retórica: una nueva trayectoria de la ars musica y la música práctica a comienzos del Barroco” en *Revista de Musicología*, 10, 1987, pp. 811-841.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, “Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de los siglos XVI y XVII”, en *Anuario Musical*, 43, 1988, pp. 95-109.
- GONZÁLEZ VELASCO, Pilar, *Temas y situaciones de Segismundo en la obra de Calderón de la Barca*, Salamanca, ediciones Universidad de Salamanca, 1987.
- GRANJA, Agustín de la, *La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del siglo XVII*, Cuadernos de teatro clásico, Madrid, 1989.
- GREER, Margaret Helen Rich, “La estatua de Prometeo by Pedro Calderón de la Barca: A Critical Edition”, *Dissertation Abstracts International*, 47-5, 1986.
- GREER, Margaret Rich, “Manuel de Mosquera y su manuscrito de *La estatua de Prometeo*”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón: Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, pp. 265-276.
- GREER, Margaret R., ‘The Play of Power: Calderón's *Fieras afemina amor* and *La estatua de Prometeo*’, *Hispanic Review*, 56-3, 1988, pp. 319-41.
- GUTIÉRREZ FLOREZ, Fabián, *Teoría y Praxis de Semiótica Teatral*, Valladolid, secretariado de Publicaciones de la Universidad de, 1987.
- HANSLICK, Eduard, *De lo Bello en la Música*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.
- HAVERBEC, O. Erwin, *Colección de Anejos de Estudios Filológicos. El tema mitológico en la el Teatro de Calderón*, Valdivia (Chile), Universidad Austral de Chile, 1975.

- HELBO, André, *Teoría del Espectáculo el paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- HESSE, Everett W, “Calderón's *Eco y Narciso* and the Split Personality”, en Kurt Levy (ed.); Jesús Ara (ed.); Gethin Hughes (ed.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo, Wilfrid Laurier UP, 1985, pp. 137-144.
- HESSE, Everet W., *Estructura e interpretación de una comedia de Calderón: Eco y Narciso*, Buenos Aires, 1961
- HONEGGER, Marc, *Diccionario de la Música*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- HURTADO, Leopoldo, *Introducción a la Estética de la Música*, Buenos Aires, Paidós, 1971.
- IVANOVA, Ana, *The Dancing Spaniards*, London, John Baker, 1970.
- JAY GROUTT, Donald, *Historia de la Música Occidental*, Vols. I y II, Madrid, Alianza Música, 1988.
- JACOBS, Arthur, *La Música Coral*, Madrid, Taurus, 1986.
- JACQUOT, Jean (ed.), *Le Luth et sa Musique, I et II*, Paris, Ed. Du CNRS, 1980.
- KAMEN, Henry, *La España de Carlos II*, Barcelona, Crítica, 1981.
- KERMAN, Joseph, *Musicology*, Londres, Fontana Press / Collins, 1985.
- LA MOTTE, Diether de, *Armonía*, Barcelona, Labor, 1989.
- LA MOTTE, Diether de, *Contrapunto*, Barcelona, Labor, 1991.
- LARA GARRIDO, José, *Del Siglo de Oro (métodos y elecciones)*, Madrid, Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones, 1997.
- LARA GARRIDO, José, “La predicación barroca, espectáculo denostado (textos y considerandos para su estudio)”, *Analecta Malacitana*, VI (1983), pp. 381-87.

- LARA GARRIDO, José, “Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)”, *Calderón. en Actas del Congreso sobre Calderón*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 939-954.
- LARSON, Catherine, “Playing for Time and Playing with Time in Calderón's *Eco y Narciso*”, *Bulletin of the Comediantes*, 39-1, 1987, pp. 115-126.
- LEAVIT, S. E., “The Quinta Parte de Comedias ascribed to Calderón de la Barca”, *Hispanic Review*, 40, 1972, pp. 209-211.
- LE BORDAYS, Christiane, *La Música Española*, Madrid, Edaf, 1978.
- LEECH, Geoffrey N., *Principios de Pragmática*, Logroño, Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Rioja, 1997.
- LEUCHTER, Erwin, *Ensayo sobre la Evolución de la Música en Occidente*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1946.
- LEVINSON, Stephen C., *Pragmática*, Barcelona, Teide, 1989.
- LIBERMORE, Ann, *A Short History of Spanish Music*, London, Duckworth, 1972.
- LIDA DE MALKIL, M. R., *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, 1975.
- LÓPEZ - CALO, José, *Historia de la Música Española*, Vol. III, Madrid, Alianza Música, 1983.
- LÓPEZ PIÑERO, José María, *La introducción de la ciencia moderna en España*, Barcelona, Ariel, 1969.
- LLORENS, José María, STEVENSON Robert y otros, *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 octubre - 5 de noviembre de 1985*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- MACHABEY, Armand, *La Notation Musicale*, Paris, PUF, 1952.

- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco, Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Salir el Amor del Mundo (1696)*, Zarzuela en dos jornadas, texto de José de Cañizares (1660), Música de Sebastián Durón (1660-1716), Madrid, CSIC, 1979.
- MARTÍN MORENO, Antonio, *Historia de la Música Andaluza*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.
- MAURIN, Margaret, "The Monster, the sepulchre, and the Dark: related patterns of Imagery in *La vida es sueño*", *Hispanic Review*, 35, 1967, pp. 161-178.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.
- MICHELS, Ulrich, *Atlas de Música*, vols. I y II, Madrid, Alianza Atlas, 1987.
- MILÁ Y FONTANALS, Manuel, *Obras completas*, Barcelona, Librería de Álvaro Verdaguer, 1893.
- MOLL, Jaime, *De la Imprenta al lector, Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco / Libros, 1994.
- MOLL, Jaime, "Las nueve partes de Calderón editadas en comedias sueltas (en Barcelona 1767)", *Boletín de la Real Academia Española*, 51, 1971, pp. 259-304.
- MOORE, Douglas, *Guía de los Estilos Musicales*, Madrid, Taurus, 1986.
- MÚJICA, Bárbara, "Antonio Guirau's refundiciones of *La dama duende*: genre and music", en Martha Halsey y Phyllis Zatlin (ed.), *Entre actos: Diálogos sobre el teatro español entre dos siglos*, University Park, 1999.
- MÚJICA, Bárbara, *Calderón's Character and existential Point of View*, Barcelona, Puvill, 1980.

- NATTIEZ, Jean-Jacques, *Musicologia Generale e Semiología*, Turín, EDT, C. Bourjois, 1987.
- NAVARRETE, Ignacio, "The Problem of the soneto in the Spanish Renaissance Vihuela Books", *The Sixteenth Century Journal*, 23.4 (1992), pp. 769-789.
- NEUMEISTER, Sebastián, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- NORRIS MACKINNON, David, *The Mythological Dramas of Pedro Calderón de la Barca*, Doctoral Dissertation, University of Kentucky, 1977.
- O'CONNOR, Thomas Austin, "Calderón and Reason's Impasses: The Case of *La estatua de Prometeo*", en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa '81: Selected Proceedings*, 1981, New Orleans, Tulane University, 1981, pp. 229-237.
- O'CONNOR, Thomas A., "*La vida es sueño*, Reason and Renunciation, versus *La estatua de Prometeo*, Love and Fulfillment", en Frederick de A. Armas, (ed.), *The Prince in the Tower: Perceptions of La vida es sueño*, London, Bucknell UP; Associated UP, 1993, pp. 97-107.
- O'CONNOR, Thomas Austin, "On Love and the Human Condition: A Prolegomenon to Calderón's Mythological Plays", en Wendell M. Aycock (ed.); Sydney P. Cravens (ed.), *Calderón de la Barca at the Tercentenary: Comparative Views*, Lubbock, Texas Tech P, 1982, pp. 119-134.
- OLIVA, César, "Introducción al lenguaje teatral en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca", en *Calderón. Actas del Congreso sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II. pp. 1147-1154.

- ORGEL, Stephen, "The Royal Theatre and the Role of the King", en *Patronage in the Renaissance*, Guyfith Little and Stephen Orgel (eds.), Princeton, Princeton University Press, 1981, pp. 261-273.
- PALACIOS, J. L., *Estética Musical del Barroco Tardío Valenciano*, Universidad de Málaga.
- PALACIOS, J. L., *Último Villancico Barroco Valenciano*, Universitat Jaume I.
- PALISKA, C. V., *La Música del Barroco*, Buenos Aires, Victor Leru, 1978.
- PALISKA, C. V., *La Música del Barroco*, Oviedo, 1977.
- PARRIS, C., *The notation of Medieval Music*, New York, Pendragon Press, 1957.
- PASERO, Anne M., "Male versus Female: Binary Opposition and Structural Síntesis in Calderon's *Estatua de Prometeo*", en *Bulletin of the Comediantes*, Los Angeles, 1980.
- PASERO, Anne M., "Reconstructing Narcissus: Vision and Voice in Calderon's *Eco y Narciso*", en *Bulletin of the Comediantes*, 1989.
- PEDRELL, Felipe, *Teatro Lírico Español anterior al Siglo XIX* (4 Vols., La Coruña, 1897 - 98).
- PÉREZ, Mariano, *Diccionario de la Música y los Músicos*, vols.I, II y III, Madrid, Istmo, 1985.
- PFANDL, Ludwig, *Introducción al estudio del Siglo de Oro, Cultura y Costumbres del pueblo español de los siglos XVI Y XVII*, Barcelona, Araluce, 1929.
- PILLER, Claire, "La Question D'Amour dans les comedias de Calderón de la Barca", París, *Annales Litteraires de L'Université de Besançon Les Belles Letres*, 1974.
- POLLIN, Alice M., "Calderón de la Barca Music: Theory and examples in the autos 1675 - 1681", *Hispanic Review*, Spring, 1973.
- POLLIN, Alice M., "Calderon's 'Falerina' and Music", *Music and Letters*, Oxford, 1968.

- POLLIN, Alice M., "Cithara Iesu: La apoteosis de la música en El divino Orfeo de Calderón", en Rísel Pincus-Sigee, y Gonzalo Sobejano (eds.), *Homenaje a Casaldueño: Crítica y poesía. Ofrecido por sus amigos y discípulos*, Madrid, Gredos, 1972.
- POLLIN, Alice M., "La divina Filotea y la estética calderoniana", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero Musical de Góngora*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1975.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Cancionero Musical de Lope de Vega*, vols. I, II y III, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1986.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, "La dimensión musical de Calderón", en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983.
- QUEROL GAVALDÁ, *La Música en el Teatro de Calderón*, Barcelona, Inst. Teatre Diputació, 1981.
- QUEROL, Miguel, "La dimensión musical de Calderón", en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, vol. II, pp. 1151-60.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Teatro Musical de Calderón*, Música Barroca Española, vol. VI, Barcelona, 1981.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Transcripción e interpretación de la Polifonía Española de los siglos XV y XVI*, Madrid, Comisaría Nacional de la Música, 1975.
- PANOFISKY, Dora y Edwin PANOFISKY, *La caja de Pandora: Aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, Barcelona, Barral, 1975.

- PASERO, Anne M., 'Reconstructing Narcissus: Vision and Voice in Calderón's *Eco y Narciso*', *Bulletin of the Comediantes*, 41-2, 1989, pp. 217-226.
- RANDEL, M. (ed.), *The New Harvard Dictionary of Music*, Boston, Harvard, 1986.
- RAYNOR, H., *Una Historia Social de la Música, desde la Edad Media hasta Beethoven*, Madrid, 1986 (siglo XXI).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, Real Academia Española, 1972.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades*, edición facsímil, 3 vols., Madrid, Gredos, 1979.
- RECOULES, Henri, "Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro", *BRAE*, LV, 1975, pp. 9-48.
- REESE, G., *La Música en el Renacimiento*, 2 vols., Madrid, Alianza Música, 1988.
- REYES, Graciela, *El abecé de la Pragmática*, Madrid, Arco Libros, 1995.
- RIESCO TERRERO, Ángel, *Diccionario de Abreviaturas Hispanas de los siglos XIII al XVIII*, Salamanca, s.i., 1983.
- ROBLEDO, Luis, *Juan Blas de castro (ca. 1561-1631). Vida y obra musical*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1989.
- ROBLEDO, Luis, *Revista de Musicología*, 10, 1987, pp. 488-499.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.), "Cultura y representación en la Edad Media", *Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*, octubre-noviembre de 1992, Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura /Ajuntament d'Elx / Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"/ Diputación de Alicante, 1994.

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, "Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del Siglo de Oro", en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro. (Jornadas de Almagro, 1987)*, Madrid, 1988, pp. 47-93.
- ROMERO, M., RODRÍGUEZ, L., SÁNCHEZ, A., *Arte de leer Escrituras Antiguas. Paleografía de Lectura*. Huelva, Universidad de Huelva, 1995.
- ROWELL, Lewis, *Introducción a la Filosofía de la Música*, Barcelona, Gedisa, 1987.
- RUANO DE LA HAZA, José María, "Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro", en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Tamesis Books, 1989, pp. 77-97.
- RUBIO, Samuel, *Historia de la Música Española*, Vol. II, Desde el "Ars Nova" hasta 1600, Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- RUIZ, Elisa, *Manual de Codicología*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1988.
- RUIZ LAGOS, M, "Apuntes sobre acotaciones musicales en los autos de Calderón", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), pp.63-77.
- RUIZ RAMÓN, Francisco y OLIVA, César (coord.), *El Mito en el Teatro Clásico Español, ponencias y debates de las VII jornadas de Teatro Clásico Español* (Almagro, 25-27 de septiembre de 1984), Madrid, Taurus, 1988.
- SABIK, Kasimierz, "El teatro cortesano en el reinado de Carlos II", *Cuadernos de Teatro Clásico / 10. Teatro cortesano de los Austrias* (ed. de José M^a Díez Borque), Madrid, CNTC, 1998, pp. 105-118.
- SACHS, Curt, *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, Buenos Aires, Centurión, 1947.
- SADIE, Stanley, *Guía Akal de la Música*, Los Berrocales del Jarama (Torrejón de Ardoz, Madrid), Akal, 1994.

- SAGE, Jack, "Textos y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón", *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano*, (ed. de Hans Flashe), Berlín, Walter de Gruyter, 1970, pp. 37-52.
- SAGE, J., "Calderón y la Música Teatral", *Bulletin Hispanic*, LVIII, 1956, pp.275-300.
- SAGE, J., "The Function of Music in the Theatre of Calderón", en *Critical Studies of Calderón's Comedias, Pedro Calderón de la Barca, Comedias: A Facsimile Edition*, vol. 19, J. E. Varey (ed.), London, Gregg International Publishers, 1973, pp. 209-230.
- SAGE, Jack, "Textos y realización de *La estatua de Prometeo* y otros dramas musicales de Calderón", en *Hacia Calderón. Segundo coloquio anglogermano*, (ed. de Hans Flashe), Berlín, Walter de Gruyter, 1970, pp. 37-52.
- SALA, María A. Ester, *La Ornamentación en la Música de Tecla Ibérica del Siglo XVI*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1980.
- SALAZAR, Adolfo, *Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- SALAZAR, Adolfo, *La Música de España. Desde las cuevas prehistóricas hasta el siglo XVI; Desde el siglo XVI a Manuel de Falla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- SALAZAR, Adolfo, *La Música en Cervantes y otros ensayos*, Madrid, Ínsula, 1972.
- SALAZAR, Adolfo, *La Música en la Sociedad Europea*, Vol. II, Madrid, Alianza Música, 1983.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, *Introducción al Libro Manuscrito*, Madrid, Arco / Libros, 1995.
- SÁNCHEZ MARIANA, Manuel, "Documentos sobre actores y teatros en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional", en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro*.

Ensayos dedicados a John Varey (ed. de José M^a Ruano de la Haza), Ottawa, 1989, pp. 409-432.

- SARRIÓ RUBIO, Pilar, “Sobre los miembros de las compañías teatrales”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8 / III. *El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Vol. III, Rodopi, Amsterdam, 1989, pp. 853-61.

SCHAEFFER, Pierre, *Tratado de los Objetos Musicales*, Madrid, Alianza Música, 1988.

- SHERGOLD, Norman D., “Documentos sobre Cosme Lotti, escenógrafo de Felipe IV”, *Studia Ibérica-Festschrift fur Hans Flasche*, Munich, 1973.

- SHERGOLD, Norman D., y VAREY, John E., *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.

- SHWEITZER, Albert, *Johann Sebastian Bach, el Músico Poeta*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1955.

- SOLER, Josep, *Diccionario de Música*, Barcelona, Grijalbo, 1985.

- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico, *Música y Literatura (estudios)*, Barcelona, Rialp, 1972.

- SORIAU, E., *La Correspondencia de las Artes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.

- SULLIVAN, H.W. “Calderón and the semi-operatic stage in Spain after 1651”, en *Calderon and the Baroque tradition*, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 60-90.

- STEIN, Louise K., “Al seducir el oído....: delicias y convenciones del teatro musical cortesano”, *Cuadernos de Teatro Clásico* / 10. *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, (ed. de José M^a Díez Borque), Madrid, CNTC, 1998, pp. 169-190.

- STEIN, Louise k., “De chacona, zarabanda y *La púrpura de la rosa* en la cultura musical del Perú colonial”, en Daniel Castillo Durante y Borka Sattler (eds.), *Perú en su cultura*, Lima, PromPerú, 2002.
- STEIN, Louise k., *La Plática de los Dioses. Music and the Calderonian Court Play*, Kassel, 1986.
- STEIN, Louise K., “Música existente para comedias de Calderón de la Barca”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983.
- STEIN, Louise, *Songs of mortals, Dialogs of the Gods: Music and Theater in the Seventeenth Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- STEIN, Louise k., *Tesis Doctoral*, Chicago, Universidad de Chicago, 1987.
- STEVENSON, Robert, *La Música en las catedrales españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Música, 1993.
- STEVENSON, Robert, *Inter-American Music Review*, ed. Stevenson, 1979.
- STEVENSON, Robert, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age*, The Hague, 1964.
- STEVENSON, Robert, *Spanish Music in the Age of Columbus*, The Hague, 1964.
- STROTHER, Darci L., “Loving Parents or Cruel Jailers? Towards an Understanding of Calderón's *Basilio and Liríope*”, *Bulletin of the Comediantes*, 45-1, 1993, pp. 81-92.
- SUBIRÁ, José, *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- SUBIRÁ, José, *Estudios Musicales sobre el Siglo XVIII*.
- SUBIRÁ, José, “La ópera castellana de los siglos XVI y XVII (Tema con variaciones lexicográficas)”, *Segismundo*, I, 1965, pp. 23-42.

- SUBIRÁ, José, “Músicos al servicio de Calderón y de Comella”, en *Anuario Musical*, XXII, 1967.
- SUBIRÁ, José, *Temas Musicales Madrileños*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., 1970.
- SUBIRÁ, José, *La Música en la Casa de Alba*, Madrid, 1927; Barcelona, 1933.
- SUBIRÁ, José, *Un Manuscrito Musical del Siglo XVII*, texto de Calderón y Música de Juan Hidalgo.
- SUBIRÁ, José, *Un Manuscrito Musical de principios del Siglo XVIII*, (en *Anuario Musical*), Vol. IV, 1949, 181-191.
- SUÑOL, Gregorio, *Introduction à la Paléographie Musicale Grégorienne*, Desclée, 1935.
- TINELL, Roger D, *An Anotated Discography of Music in Spain before 1650*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, 2ª ed.
- TONAZZI, Bruno, *Liuto, Vihuela, Chitarra e instrumenti similari nelle loro intavolature, Cocenni sulle loro letterature*, Ancona, Bèrben, 1974.
- TRANCHEFORT, Fraçoise-René, *Los Instrumentos Musicales en el Mundo*, Madrid, Alianza Música.
- TRANCHEFORT, François-René, *La Ópera*, Madrid, Taurus, 1986.
- VALBUENA BRIONES, A., “Calderón y el mito de Prometeo”, en Gilbert Paolini (ed.), *Tenth Lousiana Conference on Hispanic Languages and Literatures, La Chispa '89: Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1989, 313-323.
- VALBUENA BRIONES, A., “El mito de *Eco* y *Narciso* en Calderón”, en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I-IV, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992.

- VALBUENA-BRIONES, Angel, “El mito de Pandora en Calderón”, *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 44-1, 1989, pp. 64-82.
- VALBUENA BRIONES, A., “El tema de *Eco* y *Narciso* en Calderón”, en *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 1991.
- VALBUENA-BRIONES, Angel, “El tratamiento del tema de *Eco* y *Narciso* en Calderón”, *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 74-2, 1991, pp. 250-54.
- VALBUENA-BRIONES, Angel J., “La corte contempla la Arcadia en *Eco* y *Narciso* de Calderón”, *Iberoromania: Zeitschrift für die Iberoromanischen Sprachen und Literaturen in Europa und Amerika / Revista Dedicada*, 33, 1991, pp. 101-12.
- VALBUENA BRIONES, A., VALBUENA PRAT, A., *Obras Completas de Calderón*, 3 vols., Madrid, Aguilar (Vol. I, Dramas 5ª ed., 1966; Vol. II, Comedias, 2ª ed., 1973; Vol. III, Autos Sacramentales, 2ª ed., 1967).
- VALCÁRCEL, Carmen, “Problemas de edición de los textos musicados en el Siglo de Oro”, en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, pp.529-554.
- VALCÁRCEL, Carmen, “Salgan los músicos y cante una mujer: influencia de la música en la dinámica textual de la poesía renacentista”, *Edad de Oro*, XII (1993), pp.333-356.
- VEGA RAMOS, Mª José Ramos, *La formación de la teoría de la comedia*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1987.
- WEBER, E., *Le Concile de Trente et la musique: de la Reforme à la Contre - Reforme*, Paris, 1982.
- WOLF, I., *Geschichte der Mensuralnotation von 1250-1460*, 3 vols., Leipzig, 1904.

- WOLF, Johannes, *Historia de la Música (Estudio Crítico de la Historia de la Música Española de Higinio Anglés)*, edición revisada y ampliada por José Subirá, Barcelona, Labor, 1957.
- ZANETTI, Roberto, *Las formas musicales del Barroco*, ed. Prensa Española.
- ZUGASTI, Miguel, "Aspectos sobre la loa y la música en el umbral de la fiesta barroca", en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Jornadas IX-X Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses - Diputación de Almería, 1995, pp. 165-80.